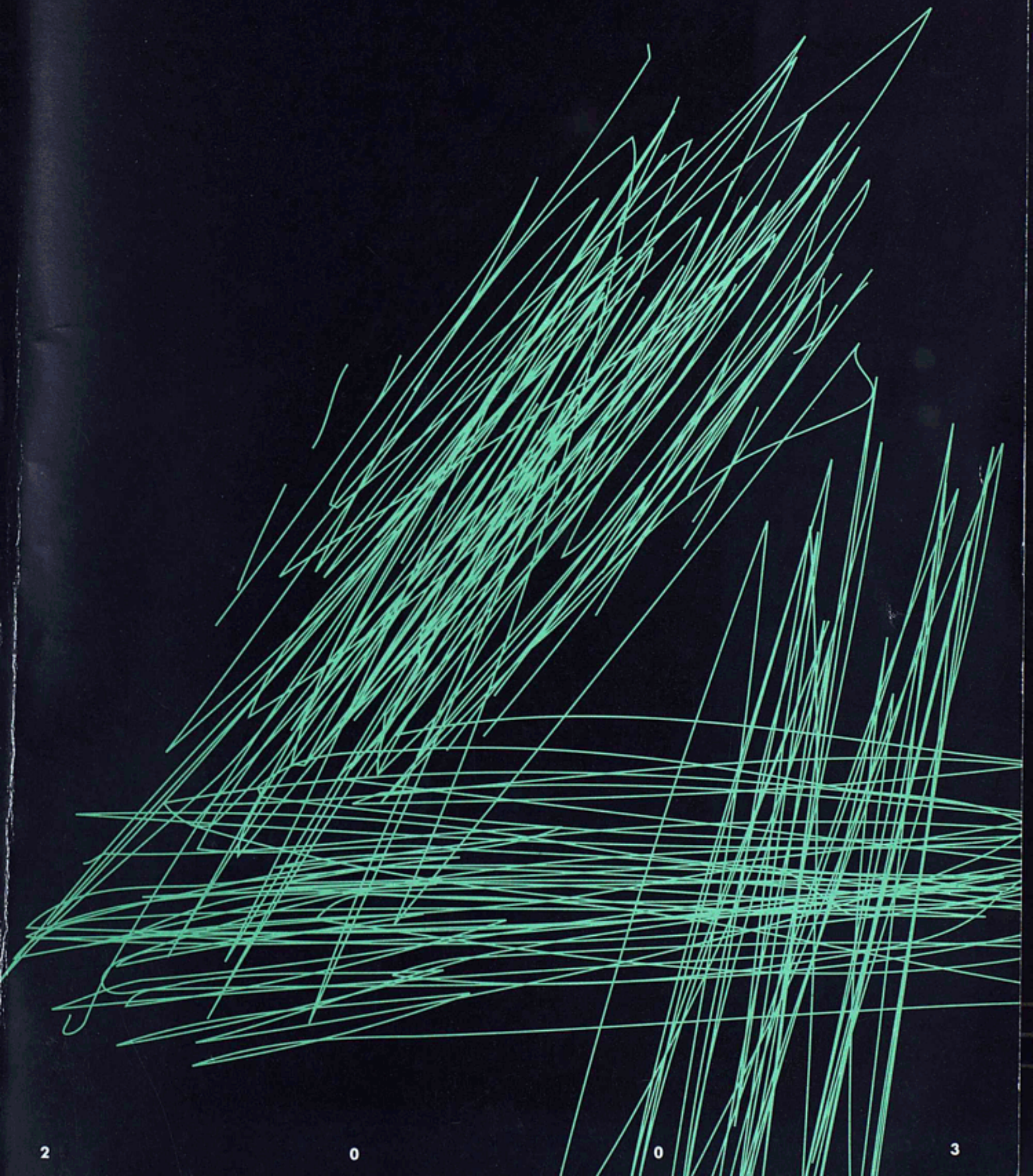
ИСКУССТВО КИНО



2003

«Чемоданы Тулса Лупера»

Режиссер Питер Гринуэй

О фильме читайте в рубрике «Здесь и теперь»

❑«ЧЕМОДАНЫ», ГЕНИЙ, ЕГО ГЕРОИ И ИХ ИСПОЛНИТЕЛИ МОИ ФИЛЬМЫ — ЭТО НЕ ИГРОВАЯ ПЛОЩАДКА ДЛЯ ШЭРОН СТОУН *ПИТЕР ГРИНУЭЙ* **❑ЧАСТНЫЕ КАНИКУЛЫ «БРОДВЕЙ. ЧЕРНОЕ МОРЕ» — АНТИГЛОБАЛИСТСКАЯ МЕТАФОРА ГОРОДА-МИРА** *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* **❑МЕЖДУ НЕИЗБЕЖНЫМ И НЕВОЗМОЖНЫМ КАЖЕТСЯ, ЧТО В РОССИИ, КАК И В «ЦИВИЛИЗОВАННОМ МИРЕ», БУДУЩЕЕ ЗА ПЕРСОНОЦЕНТРИЗМОМ** *ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ* **❑ЗАЧЕМ ЕМУ НУЖНО КИНО? МНЕ НРАВИТСЯ ПРИМЕРЯТЬ РАЗНЫЕ ЛИЧИНЫ — МОЖЕТ, СРЕДИ НИХ ОКАЖЕТСЯ И МОЯ?** *ГАЙ ПИРС* **❑МИФОЛОГИИ МИРА HIGH-TECH: НОВОЕ ВИЗИОНЕРСТВО МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ ТЕПЕРЬ ТРАКТУЕТСЯ КАК ОПЫТ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ** *АНЖЕЛИКА АРТЮХ* **❑БРАТЬЯ ПО «ДОГМЕ» ОТ ДАТСКОГО КИНО ФЕСТИВАЛЬНЫЙ ИСТЕБЛИШМЕНТ НЕМНОГО УТОМИЛСЯ. НО ВЫВОД ЭТОТ ПРЕЖДЕВРЕМЕННЫЙ...** *АНТОН ДОЛИН* **❑СТРАХ-КОММ ИНОГДА КАЖЕТСЯ, ЧТО ХОРРОР СЕГОДНЯ СУЩЕСТВУЕТ ЛИШЬ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ СТАВИТЬ КРИТИКОВ В ТУПИК** *ДМИТРИЙ КОММ* **❑НЕТИПИЧНЫЙ НЕМЕЦКИЙ РЕЖИССЕР Я НЕНАВИЖУ СНИМАТЬ. ДЛЯ МЕНЯ СЪЕМКИ — ВСЕГДА СТРЕСС И НЕВЫНОСИМЫЙ ХАОС** *ВИМ ВЕНДЕРС* **❑ТАКОВА НАША СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ КАТОРГА СОСЕДСТВО ЛЮБОЙ ТЮРЬМЫ ТЯГОСТНО. НО У НАС-ТО НА ОДНОГО УГОЛОВНИКА ПРИХОДИЛОСЬ ДЕСЯТЬ СИДЯЩИХ ЗРЯ** *ЛЕОНИД АГРАНОВИЧ*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
ПИТЕР ГРИНУЭЙ:
«Без российских актеров мне не обойтись»
Беседу ведет Елена Слатина

8
КРИСТИНА ОРБАКАЙТЕ:
«Волшебник, оставивший загадку...»
Беседу ведет Наталья Мазур

13
РЕНАТА ЛИТВИНОВА:
«Понимаете, он гений»
Беседу ведет Наталья Мазур

20
ИРИНА БРАЗГОВКА:
«Это был праздник»
Беседу ведет Эльга Лындина

24
ВАСИЛИЙ ГОРЧАКОВ:
«Он суровый властитель»
Беседу ведет Наталья Мазур

30
АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВ
Гений и производство совместимы
Интервью ведет Нина Зархи

Р Е П Е Р Т У А Р

35
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Интернационал
«Бродвей. Черное море», режиссер Виталий Манский

42
ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ
Искусственные птицы
Беседу ведет Зара Абдуллаева

50
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Инуитская «Илиада»
«Атанарджуат. Быстрый бегун», режиссер Захариас Кунук

53
НИНА ЦЫРКУН
Бедные люди
«Симона», режиссер Эндрю Никкол

55
ОЛИВЬЕ ДААН:
«Полезно менять стиль»
Интервью ведет Александр Брагинский

58
ЛЕВ АННИНСКИЙ
Как это по-русски...
«Труба Долины», режиссеры Лина и Слава Чаплины
«Бумажный снег», режиссеры Лина и Слава Чаплины

К О М М Е Н Т А Р И И

61
АЛЕКСАНДР ХВАН
Обрывки

64
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ
Лекция 4. Между неизбежным и невозможным

68
ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ
Примадонна

И М Е Н А

73
КИРИЛЛ ПИРОГОВ
Бездна — это прекрасно
Интервью ведет Елена Кутловская

79
НИНА ЦЫРКУН
Гай Пирс, антипод в Голливуде
Портрет австралийского актера

84
АЛЬБЕРТ МАЙЗЕЛС:
«Великие работы не имеют цели»
Беседу ведет и комментирует Дмитрий Десятерик

Р А З Б О Р Ы

91
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Кинематографическая техномистика
Новые тенденции в научной фантастике

99
АНТОН ДОЛИН
Похищение Европы: дубль второй
Очерки нового датского кино

108
ДМИТРИЙ КОММ
Метаморфозы страха
Новейший американский триллер

О П Ы Т

117
АДА СТАВИСКАЯ:
«Я контролирую все»
Интервью ведет Наталья Сиривля

122
АБДУРАХМЕТ МАМИЛОВ:
«Нужно возделывать почву»
Интервью ведет Наталья Сиривля

127
ПИТЕР ГРИНУЭЙ
Главный итог развития кино
Лекция, прочитанная в Москве

133
ВИМ ВЕНДЕРС:
«Я — туристический агент»
Беседу ведет Екатерина Мцитуридзе

П У Б Л И К А Ц И И

141
ЛЮДМИЛА ШТЕРН
Дорога в Голливуд
Воспоминания о работе с Сергеем Довлатовым

147
Л.АГРАНОВИЧ
Воркута
Воспоминания

Ч Т Е Н И Е

167
БЕРНАР ВИОЛЕ
Тайны Делона
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

«Чемоданы Тулса Лупера», режиссер Питер Гринуэй

Россия начинает встраиваться в европейское кинопроизводство. Не только как сырьевая (артистами богатая) держава, и совсем не как страна, где рабочая сила дешевая, а павильоны простаивают. Нас принимают в узкий круг тех, кто может на равных поучаствовать в осуществлении сложнейшего мегапроекта одного из самых крупных и смелых режиссеров мира. Поучаствовать — на разных стадиях — в создании фильма, которому суждено стать событием.

Питер Гринуэй снимает трехчастную эпопею «Чемоданы Тулса Лупера». К работе, возглавляемой известным продюсером Кесом Касандером, привлечены лучшие силы из шести стран Европы. От России — московская студия «12А» и продюсер Александр Михайлов, давно и успешно сотрудничающий с зарубежными партнерами. Гринуэю понадобились и наши артисты — одни уже отснялись, другим еще предстоит общение с мэтром. Нам показался не только интересным, но и чрезвычайно поучительным опыт, приобретенный в этой работе российскими кинематографистами: надеемся, он пригодится коллегам.

ПИТЕР ГРИНУЭЙ:

«Без российских актеров мне не обойтись»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА СЛАТИНА

Елена Слатина. Вы даже в студию приходите с чемоданом. В этом есть какая-то символика?

Питер Гринуэй. Я много путешествую, и в ноутбуке, который вожу с собой, хранятся мои планы на ближайшие три года, все замыслы на пять лет и наброски — на десять. И я боюсь лишиться этого богатства, боюсь, что его украдут или я сам его потеряю. Думаю, Тулс Лупер озабочен примерно тем же — как бы не утратить нечто ценное, связанное с его личностью, с его жизнью. Так что при

Материал подготовлен на основе видеозаписи для программы «Магия кино» телеканала «Культура».

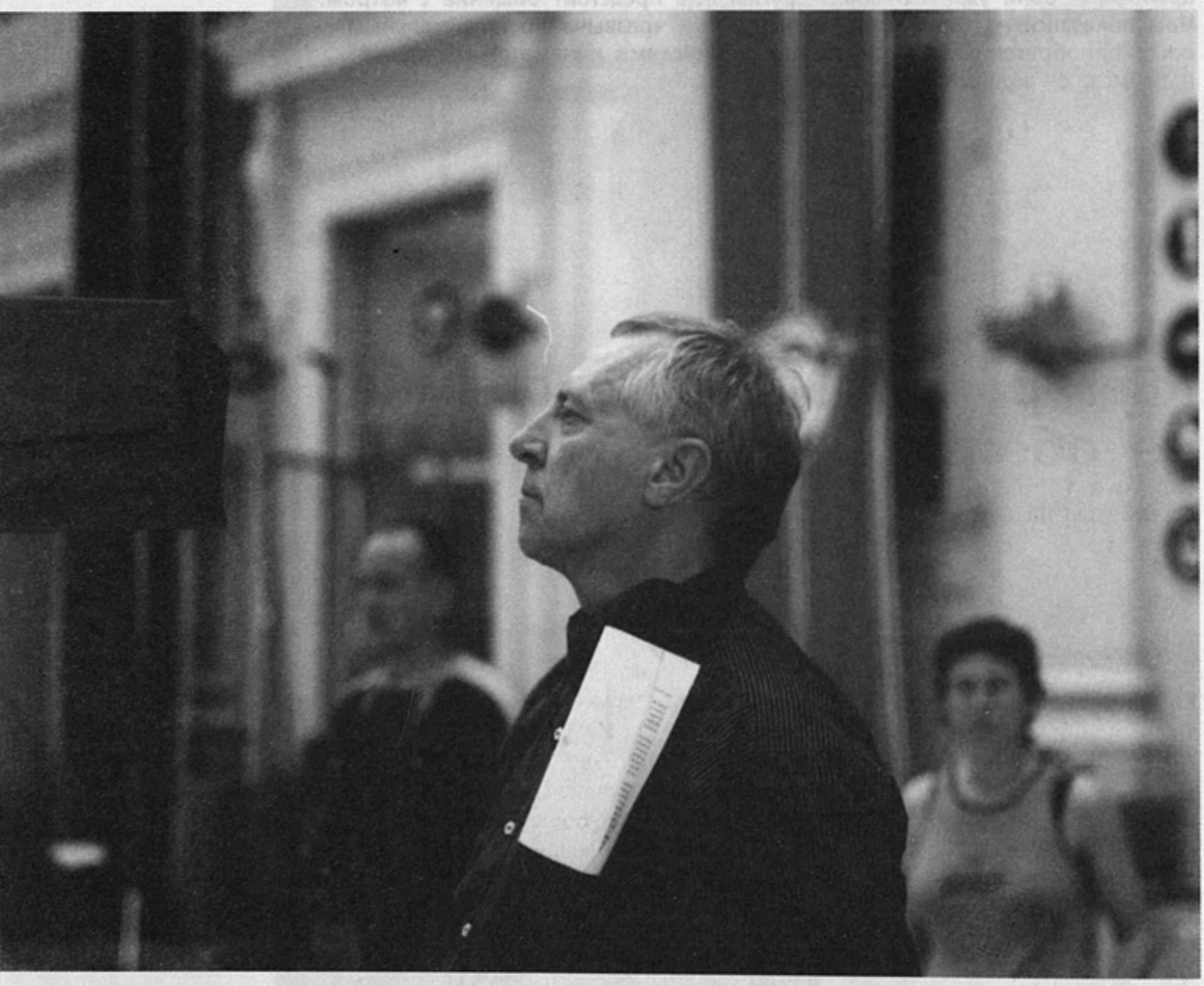
желании в моей привязанности к этому чемоданчику можно усмотреть параллели с чувствами моего героя.

Елена Слатина. Я знаю, что съемки многих сцен вашей картины закрыты для посторонних, что на площадке почти нет никого из чужих. Не связано ли это с тем, что «Чемоданы Тулса Лупера» будут самым шокирующим фильмом из всех, что вы сняли?

Питер Гринуэй. Я не очень понимаю, откуда у вас такая информация. Разумеется, на съемках всегда необходимо сохранять сосредоточенность, и присутствие на площадке толпы людей, даже не совсем посторонних, просто лишних, никогда не идет на пользу. Кроме того, некоторые эпизоды в моей картине, действительно, глубоко интимны, сложны, они требуют от всех участников особой концентрации, чему любопытствующие зеваки не помогают. Но я совсем не хотел бы выглядеть в глазах ваших зрителей этаким диктатором, который считает недостойным делиться своими идеями с широкой публикой. Так что я все же думаю, вас кто-то ввел в заблуждение.

Елена Слатина. Но в ваших картинах очень много обнаженной натуры, ведь правда?

Питер Гринуэй. Ваш вопрос кажется мне излишне эмоциональным. В мире существуют две серьезные и по-настоящему волнующие темы. Одна из них секс, вторая — смерть. Да, строго говоря, всего две. (Правда, Бальзак предложил еще третью — деньги. Но мне кажется, что она легко сводится к двум первым — с помощью выстраивания простой логической цепочки.) Большинство кинорежиссеров имеют дело именно с этими двумя материями. Может, мне свойственна излишняя прямота и чрезмерная дотошность, которую часть аудитории сочтет назойливой и даже провокационной. Но если относиться к кино как к средству



выражения серьезных идей, то придется признать, что провокативность вполне объяснима и приносит свои результаты.

Елена Слатина. Главный герой вашего фильма путешествует по миру и сидит в тюрьмах в разных странах. При этом с ним всегда девяносто два чемодана. Что это за чемоданы? Как они связаны с тюремным заключением?

Питер Гринуэй. Говоря о названии фильма — об этих самых чемоданах, — стоит сосредоточиться на самой идее багажа и не слишком интересоваться его содержимым. Огромная часть истории в моем глобальном проекте, связанном и с Интернетом, и с библиотеками, и с будущим телевидения, вертится вокруг урана. Интересно показать, что вся история второй половины двадцатого столетия тесно связана с этим элементом. После того как на Хиросиму была сброшена бомба, именно уран занял место важнейшего для человечества вещества — золота. Теперь про чемоданы. 92 — это номер урана в периодической системе Менделеева, которая представляется лично мне едва ли не самым значительным открытием человечества. Отсюда девяносто два персонажа, девяносто два актера, девяносто два чемодана. Переселение народов, ставшее в XX веке определяющим ход истории политическим феноменом, — одна из главных для моего фильма тем. Большинство американцев живут и работают совсем не там, где родились. Тысячи, миллионы молодых людей каждый вечер приезжают в города из своих деревень с одним чемоданчиком. Чемодан — это емкая метафора нашей мобильной, легкой на подъем, мигрирующей цивилизации. Когда я говорю о содержимом чемодана, я имею в виду вовсе не пару чистых рубашек и зубную щетку. Я имею в виду человеческое прошлое, амбиции и воспоминания. То, что каждый пытается спрятать от постороннего взгляда или, наоборот, использовать при случае. Подобное понимание собственности — и физической, и метафорической — удивительно удобно, чтобы начать разговор о том, что такое двадцать первое столетие.

Елена Слатина. Вы отбирали российских актрис, исходя из впечатления об их человеческой индивидуальности. И тем не менее все актрисы, которые будут сниматься, невероятно красивы. Для вас человеческая красота в кадре имеет принципиальное значение?

Питер Гринуэй. Честно говоря, меня не заботит красота в ее традиционном, каноническом понимании. Кроме того, я не готов к разговору о красоте в российском контексте. Мне показалось, что русские люди как-то побаиваются этого слова. Но поскольку я начинал как художник, мне всегда интересны яркие, выразительные лица, с помощью которых можно выстраивать интересные смысловые и живописные композиции. Что касается кастинга в России, меня больше всего привлекали лица, отмеченные печатью добра. Вообще, моей главной установкой в кинематографе был и остается поиск гармонии, равновесия, совершенства. Поэтому в моих картинах находят много общего с классической западной живописью. И за двадцать пять лет работы в кино я пришел к выводу, что от присутствия красоты экран очень зависит.

Елена Слатина. Российские эпизоды в сценарии тщательно прописаны. Вы будете снимать их здесь?

Питер Гринуэй. Мой проект в высшей степени амбициозен, в некотором смысле это мегапроект. Фильм — попытка воспроизвести картину мира ушедшего столетия. Говоря об уране, невозможно не коснуться противостояния Востока и Запада. Действие моего фильма начинается в 1928 году и закончится, скорее всего, в 1999-м. Чтобы максимально реализовать замысел и достичь подобающего охвата событий, нам нужно будет передать и атмосферу на севере Европы, и западный цивилизационный климат... Начало XX века, мне кажется, наиболее интересно рассмотреть именно с русской точки зрения. Я хотел бы поведать миру о русской мифологии, русской ментальности и политических установках, и, конечно, мне крайне важно, чтобы с экрана звучал русский язык. Поэтому без российских актеров мне не обойтись. И съемки России в России я всячески приветствую.

КРИСТИНА ОРБАКАЙТЕ:

«Волшебник, оставивший загадку...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ МАЗУР

Наталья Мазур. Кристина, скажите, до съемок, у вас было представление о Питере Гринуэе?

Кристина Орбакайте. Я смотрела только одну его картину, да и то давным-давно, когда никакой особой информации не было. И тут по телевизору показали его «Повара». Увидев это арт-фантастическое зрелище, я поняла, что это совершенно другое кино, другой мир. И когда познакомилась с Гринуэем, то многое для себя открыла.

Н.Мазур. Как вы с ним познакомились?

К.Орбакайте. Совершенно неожиданно я попала на кастинг. Я не должна была в тот день находиться в Москве. У меня был тур с концертами, но так составили маршрут, что я прилетела на один день, а на следующий должна была улетать. И вдруг звонит ассистент, с которым я работала на нескольких картинах: «Ты где?» Я говорю: «В Москве». «Тогда быстро приезжай в «Ролан». Я стала отнекиваться: «Что ты, что ты, я всего полдня в Москве, продукты детям покупаю». «Бросай все и приезжай», — был ответ. И я, совершенно внутренне не готовая, приехала. Прочитала синопсис, мало что поняла...

Н.Мазур.. Это был переведенный вариант?

К.Орбакайте. Да... Отбор состоял только из общения, какой-то фейс-контроль. Я была максимально искренна, максимально открыта. Но чем он руководствовался, не знаю. Гринуэй — человек, обладающий внутренним притяжением, способностью чувствовать, раскрывать собеседника.

Н.Мазур. И возникает готовность раскрыться?

К.Орбакайте. Я никогда не бывала у психотерапевта, но такое, видимо, состояние возникает у человека, побывавшего на приеме. Наверняка Гринуэй очень хорошо знает актеров, к кому как подойти, какой вопрос задать, чтобы человек действительно искренне отвечал. При этом я, как оказалось, одна из немногих

пыталась с ним общаться на английском. Конечно, были переводчики, но мне хотелось обойтись без посредников, общаться напрямую, чтобы был контакт. Происходила довольно живая беседа на разные темы — и о личной жизни, и о том, чем занимаюсь, где играла, смогу ли я сыграть то или иное. Закончилось все тем, что он спросил: «Вы певица, да?» «Да». — «Тогда спойте что-нибудь». Поскольку все песни пою на русском, спела куплет и припев песни «Ты на свете есть». А он говорит: «Ну а теперь переводите». Слава Богу, такой текст, что легко перевести. Я перевела примерно, о чем поется в этой песне. И как-то тепло, в общем, беседа прошла. Он сказал: «У меня несколько ограничены женские роли, но постараюсь написать специальную роль для вас». Я поблагодарила и попрощалась. Я была воодушевлена в тот момент, потому что мне на самом деле было очень интересно и приятно с ним общаться. Но жизнь потом опять закружила, начались съемки в другом фильме, я играла в театре и продолжала карьеру певицы.

Н.Мазур. Было что-то, что вас удивляло в его вопросах?

К.Орбакайте. Он иногда «берет на пушку», что ли, провоцирует своими вопросами. В этом тоже заключается психологический тест — он смотрит на реакцию человека. Мог совершенно шокирующий вопрос задать.

Н.Мазур. Например?

К.Орбакайте. «Мне нужно, чтобы у вас были очень теплые отношения с лошадью. Если вы аристократка, смогли бы вы, например, ласкать лошадь?» Вдруг такой вопрос в лоб. Я уж не помню, что ответила. Что-то вроде того, что вообще-то я мать двоих детей, я не знаю, как это потом будет выглядеть. Он говорит: «Да я не снимаю порнографию, у меня все очень красиво, и в этом вы убедитесь». Или такой вопрос: «Какую часть тела вы могли бы показать на экране?» Такие вопросы он задавал, но делал это так открыто и чисто и с таким подтекстом, что ты начинала обдумывать предложенную ситуацию уже на каком-то эстетическом уровне.

Но давайте по порядку. Был кастинг, потом все забылось, у нас часто что-то затевается, а потом не складывается. И вдруг мне звонят через несколько месяцев: ты прошла кастинг, жди сообщения. И я достаточно долго ждала. И вот ближе к осени пришло известие, что он приезжает и еще раз хочет убедиться в своем выборе. Мы встретились еще раз, поговорили, уже более конкретные вопросы были по поводу роли: «А что бы вы хотели сыграть, а что бы не хотели?»

Н.Мазур. Что вы ему ответили?

К.Орбакайте. Я сказала, что для актрисы все интересно. Все мои роли разноплановые, у меня нет амплуа, как бы приклеенного лейбла. Началось все в детстве с гадкого утенка, потом я играла и принцессу, и императрицу Екатерину, была современная роль совершенно непонятной героини, сейчас я осваиваю военные и послевоенные годы. И в театре то же самое: все роли совершенно разные — Гибсон, Пушкин, и современная драматургия, и греческая мифология. Такой у меня, надеюсь, широкий диапазон ролей и характеров. Мне все интересно. Что вы мне предложите, маэстро, что видите во мне, что чувствуете, то я с удовольствием сыграю. Словом, прописные истины. Гринуэй говорит: «Мне просто важно создать образ, который был бы близок вам». Как потом выяснилось, ему нужны были четыре разные актрисы на одну роль. Главную роль аристократки он «разбил» на четыре. Рената Литвинова играет эту аристократку, а мы — Ира Бразговка, Лариса Гузеева и я — три ее ипостаси.

Далее Гринуэй спросил, какое место в доме, какая комната мне импонирует. Я сказала, что living room, по-нашему — гостиная. То есть комната, где общаются, где собираются гости, где идет жизнь. Он ответил: «Я подумаю над образом». В итоге мы все-таки поехали на съемки, совершенно ничего не зная. У нас не было ни сценария, ни ролей. Не знали, кто что будет делать. Четыре состоявшиеся актрисы...

Н.Мазур. И Василий Горчаков, переводчик.

К.Орбакайте. Потрясающий человек. Гений в своей профессии. Во время репетиций, во время съемок быстро-быстро-быстро прихотливую нить речи Гринуэя моментально перевести, передав все ее нюансы и колорит, только он умел. При этом еще потрясающей души человек, безотказный в помощи, мы просто все в него влюбились.

Н.Мазур. А речь самого Гринуэя проста, понятна или сложна?

К.Орбакайте. Наверное, я могу об этом судить, поскольку я более или менее

сносно говорила с Питером по-английски. Естественно, не так, как Василий, но, по крайней мере, мы общались. И я очень даже поднаторела в языке. То есть было полное погружение в язык. Но первая реакция была: как на уроке английского. До такой степени правильная английская речь. Абсолютно университетское звучание. Интонационно очень интересно, а мне как человеку, связанному с музыкой, особенно интересно. Как мы в школе учили: стрелочка вверх, стрелочка вниз, понижение, повышение голоса. Как песню слушаешь просто.

И нам еще повезло, что у нас были не сухие отношения «режиссер — актриса», мол, вот вам роль, выучите, приходите, снимем. Он, даже если у нас какие-то незначительные фразы были на следующий день, репетировал с нами после съемок еще часа два-три в гостинице. И это были просто, просто... университеты. Как будто нас взяли и послали специально на повышение квалификации, что ли.

Н.Мазур. Вы снимались каждый день?

К.Орбакайте. Да. Нас всех вызывали, кого-то пораньше, кого-то попозже. А бывало, что и всех одновременно. Очень интересные были костюмы и грим — не очень сложный, но тоже красивый.

Н.Мазур. А как вы относились к себе в этом костюме? Как вообще относились к своему образу?

К.Орбакайте. Вживалась... В первые дни мы все пытались что-то такое придумать: мне бы вот это, а мне бы вот это. Рената любит красные губы, а я хотела тоже еще какой-то грим. Снимали на такую чувствительную пленку, что минимум грима выглядел вечерним макияжем.

Н.Мазур. Расскажите, как проходили репетиции.

К.Орбакайте. В первую очередь мы обсуждали сцену, которую нам предстояло снимать назавтра. Иногда, если ее не успевали снять всю, на следующий день все повторяли. Потом была читка. Питер говорил: «Прочитайте». Потом: «Прочитайте, как вы считаете нужным». Притом мы читали все по-русски, а Василий переводил незримому нашему партнеру по-английски, но иногда это был искаженный перевод. Режиссерская идея была, что это такой персонаж: что хочет — переводит, а что не хочет — не переводит. И Гринуэй очень внимательно следил, что мы говорим, как Василий переводит и так далее, и моментально чувствовал, когда не тот перевод. Каким образом, я не знаю, фибрами души, что ли. Мы все поражались. Он говорил: «Стойте, стойте, стойте. Как вот это звучит? Вы точно скажите мне, как это звучит? Но это же не так». Мы отвечали, что у нас нет такого слова, такого выражения. «Давайте искать», — предлагал он.

Потом стало легче. Каждая из нас нашла свой голос, свои манеры, жесты... Я была прачкой. Образ такой ранимый, инфантильный, но при этом с сильным женским началом. И Питер следил, чтобы мы следовали своему образу. Это должны были быть очень яркие характеры, не похожие один на другой. В общем, когда все улеглось, Питер так проникся ко всем, что за ночь написал нам еще по большому монологу. Чтобы не просто были визуальные образы и какие-то реплики, а чтобы у каждой была четкая история, линия жизни и взаимоотношений. Мало того, там был еще наш незримый партнер, главный герой фильма Тулс Лупер, с которым мы все время общались.

Н.Мазур. ...И которого не было в кадре?

К.Орбакайте. Да. Актер на эту роль еще не был найден. Вообще, должно быть несколько исполнителей разного возраста. Героя средних лет, к которому мы попадаем в нашем эпизоде, еще не было, и мы общались с камерой, с невидимым персонажем. По ходу съемок был еще один виртуальный персонаж, с которым мы тоже общались. Это Вилли, тот самый мужчина, который прошел через судьбу каждой из этих женщин. О нем они и рассказывают в кадре. После того как Питер написал эти монологи и мы стали репетировать, он заметил: «Слушайте, мне уже интересно с ним познакомиться». Он сам не ожидал, по его признанию, что получится такая история. Он импровизирует, отталкиваясь от конкретных актеров. Когда мы приехали — была одна история, а через несколько дней сложилась другая.

Н.Мазур. По-вашему, он вносит изменения в сценарий? Я слышала от Ренаты Литвиновой, что он очень жестко относится к тексту, просто ни на шаг в сторону?

К.Орбакайте. Да, конечно, слово в слово следует сценарию. Он очень любит

свои мысли, идеи и то, что он изрек и написал на листе, все это уже на века, с этим он уже не расстанется. Но тем не менее он добавляет, дописывает.

Н.Мазур. Он принимал во внимание что-то, что исходило от вас?

К.Орбакайте. Именно поэтому он написал отдельно большие монологи.

Н.Мазур. Когда съемки уже позади, традиционно спрашивают, что было самым трудным. Можно вообще говорить об этой работе с точки зрения каких-то трудностей или все было в радость?

К.Орбакайте. Всякое бывало. Ну, к примеру. Я, правда, уже снималась в «Гардемаринах» на лошади, но это было появление на общем плане, а здесь мы, за исключением нескольких последних дней, были все время связаны с лошадьми. Единственное, что мы не скакали по полям, потому что съемки проходили в павильоне. Но скакать нам все равно приходилось. Не галопом, конечно, но снимались проходы, крупные планы, и долго надо было в седле находиться. Вот Рената — она этим увлекается, живет, а мне было непросто.

Н.Мазур. Трудно физически?

К.Орбакайте. Нет, но ведь надо было к лошади привыкнуть. И были сложные ситуации: лошади не слушались, нервничали, когда свет бил им в глаза, или было скользко и они падали. У нас был такой кадр, достаточно экстремальный, когда, наверное, лошадей двадцать стояли на мокром полу и мы в течение часа между ними танцевали вальс. Военный вальс, когда женщина танцует с женщиной. Мы менялись парами, должны были все время кружиться, кружиться, вписываясь между лошадьми. При этом не упуская из виду камеру: смотреть и в камеру, и друг на друга, не оступиться, не поскользнуться, чтобы лошадь не лягнула. Это было нелегко. Экстремальный бал, как я его назвала. Я думаю, что это будет эффектно, красиво, потому что у нас самих дух захватывало от того, что происходило. Не знаю, как это будет на экране, но нам все казалось чем-то необыкновенным.

Н.Мазур. А музыка каждый день звучала на съемочной площадке?

К.Орбакайте. Нет, не каждый. Вальс — буквально несколько специальных, постановочных кадров. Потом была обычная карусель. Ее очень красиво декорировали, украсили. Причем карусель была в двух вариантах: ведь снимали послевоенные годы и XVII век, как бы ожившие картинки. Так что у нас два грима было. Чтобы снять, не переставляя камеру, Питер нас на этой карусели аккуратно рассадил и сначала снимал один крупный план, дальше двигалась карусель, другая актриса входила в кадр... Таким образом снимались картинки и крупные планы, при этом экономилось много времени. Изобретение поразительное!

Н.Мазур. Вы могли задавать вопросы?

К.Орбакайте. Питер говорил: если кого-то что-то интересует, спрашивайте. И, действительно, на репетициях можно было задавать любые вопросы. Он хотел, чтобы мы были максимально с ним откровенны. Но он абсолютный диктатор, притом диктат его — интеллигентный и вежливый. Не было такого: «Я сказал, и так будет». Но все беспрекословно делали всё, как он хочет. А под конец на одной из репетиций он показал нам пилот или нарезку типа клипа из первой части, чтобы мы хотя бы поняли стилистику.

Н.Мазур. Это произвело впечатление?

К.Орбакайте. Да. Это первая часть, монтаж которой он уже закончил. Совершенно новое кино, совершенно новое слово. Бесспорно, что он новатор, реформатор и пользуется всеми техническими новшествами. То, что мы увидели, очень красиво, есть какие-то шокирующие кадры, но выглядят они как произведения искусства.

Н.Мазур. То есть кино Гринуэя — это то, что вам близко, это ваше кино?

К.Орбакайте. Да. Я когда узнала, что утверждена, собрала все его фильмы и погрузилась в его эстетику, чтобы понимать, с кем имею дело, и не хлопать глазами. И морально была готова что-то обсуждать. Говорили о нем, что как режиссер он особо не церемонится с актерами, не уделяет им достаточного внимания в работе. Однако пока он не добьется того, что ему нужно, вплоть до темпа, не успокоится. У нас была одна сцена, где мы должны были очень быстро, четко произносить друг за другом отдельные фразы. Работали до посинения, пока не добились необходимого ему ритма — нервозного, абсолютно чеканного.

Однажды он шокировал нас, сказав: «Вы известные актрисы, у каждой из вас за плечами история, но я требую от каждого актера только то, что нужно мне, мои фильмы — это не игровая площадка для Шэрон Стоун».

Н.Мазур. Вы знали, в каком направлении идет поиск?

К.Орбакайте. Нет, не всегда знали, что он хочет. Где-то попадали, а иногда ему что-то не нравилось, и мы спрашивали его, что и как надо сделать. Со мной был один такой случай, когда мы с Ренатой вдвоем играли сцену из XVII века. Это ожившая картинка, без слов, где по сюжету я — служанка, а Рената — гостья, беглая аристократка, пришедшая к нам в дом, и я, как хозяйка в доме, начинаю ей что-то показывать. «Что-то не то», — говорит Питер. Я стала нервничать, упала духом. Он мне и так и этак объясняет, и я вроде бы понимаю, но, как оказалось, была проблема именно с переводом, и он никак не мог мне объяснить, что ему надо. Это был единственный момент, связанный с языковым барьером. Василия не было рядом, а я не могла понять, что от меня требуется. Думала, поскольку сцена из XVII века, в определенном стиле и следует играть. Но он мне: «Не играй, не играй, не играй». А у меня еще манера такая — жестикулировать. Ему казалось, что в этом есть наилучшая игра, но не мог мне это втолковать. Я уже была близка к истерике, со мной такое бывает редко, когда я не знаю, что от меня хочет режиссер. И вдруг он так построил фразу: «Понимаешь, женщины в XVII веке скрывали свои чувства. Нельзя было показывать, весело им или грустно». И наконец я поняла, у меня отлегло от сердца, и все пошло. Но это состояние мне запомнилось: смотришь, как собака, и ничего не понимаешь.

Н.Мазур. Кристина, давайте вернемся к вашим музыкальным впечатлениям.

К.Орбакайте. Музыка звучала, когда снимались крупные планы, два-три раза. Это была одна мелодия — симфонический вальс, вальс настроения. На меня она произвела огромное впечатление, глубокое. В ней было что-то пронзительное и чарующее. Удивительно, что сегодня можно написать вызывающую такой душевный восторг музыку. Когда ее включали, моментально создавалось сказочное настроение на площадке.

Н.Мазур. Плюс еще сказочные декорации...

К.Орбакайте. Да, в этих декорациях, костюмах, казалось, что ты перевоплощаешься. Как будто душа взлетает ввысь. Действительно, необыкновенная атмосфера.

Н.Мазур. Кристина, я слышала, что Гринуэй нашел сходство между вами и английской актрисой, портрет которой написал художник XVII века...

К.Орбакайте. Да, это было на репетиции перед съемками сцен из XVII века. Он утверждал нас только в «военных» костюмах, а «вековые» костюмы и грим с нами не обсуждал. У него было много книг, он показывал какие-то репродукции. И однажды показал этот портрет и спрашивает: «Не кажется ли вам, что на Кристину похоже?» Все говорят: «Да, да». «Не знаю, я не нахожу, вам виднее», — сказала я. Себя ведь видишь в зеркале или на фотографии так, как хочешь видеть, и в этом смысле собственный взгляд — искаженный. Кроме того, у меня внешность переменчивая, я как белый лист бумаги — кто что хочет, то и «нарисует». И вот на следующий день я уже в большом белом парике, в корсете... И вдруг все испытывают шок: в этом костюме и в этом гриме я будто сошла с того портрета. И меня просто поразило, как Гринуэй увидел, почувствовал и понял меня.

Н.Мазур. Как завершились съемки? Вы помните последний день?

К.Орбакайте. О, еще как помню! Еще раз Питер подтвердил, что он непредсказуем. Когда мы только прилетели, его, конечно, не было. На следующий день мы поехали на студию — тоже без него. И только через день он появился. Внезапно. Не пришел, а буквально возник перед глазами, стремительно влетел в нашу жизнь. И мгновенно закрутился, завертелся процесс, в котором мы находились все это время. Наконец, наступил последний день съемок, после которых планировался банкет — посиделки, прощание. Я безумно переживала, что не смогу присутствовать, мне нужно было сразу улететь, чтобы не опоздать на концерт. Я девочкам говорила: «Как хорошо, ведь когда гора с плеч, работа закончилась, можно дух перевести, спокойно поговорить...» А потом выясняется, что сразу же после съемок Гринуэй должен уехать — у него была встреча в Голландии. Мы услышали только его голос: «Большое спасибо вам за эти дни, которые мы провели вместе. Вы все замечательные, все очень талантливые, красивые. И я надеюсь, что мы еще увидимся». И поскольку мы были под прожекторами, где-то в темноте я только и увидела тень, ускользающую из павильона. Вот как он влетел в нашу жизнь, так и исчез из нее. Как птица. Как волшебник, оставивший после себя загадку...

РЕНАТА ЛИТВИНОВА:

«Понимаете, он гений»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ МАЗУР

Наталья Мазур. Когда вы открыли для себя это имя — Питер Гринуэй?

Рената Литвинова. Еще во ВГИКе, когда в нашем актовом зале показали «Книги Просперо». Там как бы и сюжета никакого нет, а все равно затягивает. Но это знак великого режиссера — когда вроде бы не происходит ничего, а оторваться нельзя. Я была просто в восхищении, думала — ну надо же, надо же...

Н.Мазур. И потом вы уже не пропускали его фильмы?

Р.Литвинова. Я всегда смотрела его картины. Но о том, что смогу с ним поработать, и не мечтала. Никогда не думала, что такое будет.

Н.Мазур. Каким был Гринуэй в вашем воображении, и не изменилось ли ваше представление о нем после встречи?

Р.Литвинова. Дело в том, что я и не пыталась его себе представлять. И вообще, если человек гениальный и я им восхищаюсь, я предпочитаю восхищаться издалека — не приближаться, не изучать и не представлять его.

Н.Мазур. То есть «дорисовывать» вы не будете?

Р.Литвинова. Абсолютно нет. Как правило, это всегда связано с разочарованиями. Я никогда не работала с людьми западными. А он такой англичанин во всех отношениях. У него такой красивый английский, такие замечательные манеры. Он даже ушел по-английски, не попрощавшись. Съемки закончились, он пошел, пошел, дверь павильона захлопнулась... И все — он уехал.

Н.Мазур. Как вы оказались среди тех, кто участвовал в кастинге?

Р.Литвинова. Мне позвонила ассистент по кастингу и пригласила прийти. Я тогда хромала, у меня была перебинтована нога. Меня, кстати, пропустили без очереди, хотя в коридоре сидело много известных артистов. Они так на меня смотрели... Мне было неудобно, но я думала, ладно, я ведь не артистка. Я прошла, и вот он стал со мной разговаривать, разговаривать... Меня фотогра-

фировали, такая еще страшная фотография вышла, мутная, нерезкая. У меня были свои хорошие фотографии, но он их смотреть отказался. А в конце все-таки спросил, почему у меня нога забинтована.

Н.Мазур. О чем вы говорили?

Р.Литвинова. Я ему рассказала, что я была в жюри Берлинале и меня удивило, что члены жюри, люди, казалось бы, состоявшиеся, тоже реализуют какие-то свои комплексы. Я рассказала о том, что боролась за Озона (об этом можно уже сказать), просто вырвала приз его фильму «8 женщин», ведь ему не хотели давать ничего. Говорили: «Зачем же давать этой картине приз, если она и так уже популярна, собрала много денег?» А то, что приз получила японская анимация, которая собрала миллионы? Я говорила, что меня это все поразило и что лучшей картине никогда не получить главную премию. И он как-то разгорячился и сказал: да, правда. Потом много говорил о теме смерти...

Вообще, я хочу сказать, что он — маг, абсолютный медиум. Ему про тебя известны такие вещи, которые знаешь только ты. У меня было ощущение, что себя он какой-то вуалью, что ли, прикрывал. Он как бы убрал энергетические потоки, которые от него идут, и осталась такая прозрачная фигура. Такое у меня возникло ощущение... странное. Очень пронзительный взгляд... Большая дистанция. Какое-то одиночество. Отстраненность и одновременно потребность, чтобы ты ему что-то теплое сказала, какую-то приятную вещь. Ну, есть в нем какие-то магические способности, есть, хоть убейся. Меня поразило несколько совпадений. Хотя бы то, что он отдал мне роль аристократки в окружении лошадей. Я родилась в год Лошади. Он даже в моем монологе написал: «Я — женщина Лошадь».

Н.Мазур. Как с самого начала складывались ваши отношения?

Р.Литвинова. Он мне написал, когда съемки закончились, что как только меня увидел, «сразу понял, что ты будешь играть эту роль, ты будешь — лучшая».

Н.Мазур. Вы долго общались с ним в ту первую встречу?

Р.Литвинова. Минут сорок. Потом мы встречались еще раз. Я тогда должна была улетать в Нью-Йорк, почти ночью мы с ним встретились и достаточно долго говорили. У него был такой толстый текст на английском, он его открыл и сказал: «Есть очень шокирующие тексты. Вас это не смущает?» (Там и правда были шокирующие фрагменты. Представляете, он мне предлагает секс с собой!) И стал мне пересказывать детали. Я его спросила: а будет ли что-то шокирующее на практике? Он в ответ: «Нет, только на словах».

Это единственный режиссер, у которого я снялась раздетой. Потому что это было очень красиво. Там была одна сцена эротическая. Я должна было отдаваться одному злодейскому персонажу. Питер поставил декорацию: зал, огромная постель, кружева, я в тончайшем белье, жду встречи.

Моя героиня изгнана из общества, она без всяких средств, ее приютили несколько женщин. Актрисы, которые их играли, — как греческий хор, а я — протагонистка, которая рассказывает историю своей жизни.

Текст роли мне дали уже в Германии, когда мы прилетели на съемки, и тогда я только узнала, что роль у меня гигантская. Я взяла эту пачку листов, а через два дня должны были начаться съемки. Сложный текст, который нужно учить слово в слово. Я была в каком-то отчаянном положении и сказала Питеру, что не могу сниматься через два дня.

Н.Мазур. Гринуэю можно возразить?

Р.Литвинова. Ну как за день можно сделать огромную сцену, где я все время должна говорить?! И Питер ответил: «О'кей. Будем снимать кусками. Как только забудете текст — остановимся». Но буквально на следующий день он снял все целым куском — я говорила все наизусть.

Н.Мазур. Съемки проходили на русском языке?

Р.Литвинова. Да, только иногда некоторые фразы я говорила на английском. У меня был монолог, Питер снимал его крупным планом и попросил произнести его по-английски.

Н.Мазур. А что вы знали о своей роли?

Р.Литвинова. Питер уже вначале сказал, что моя героиня — аристократка.

Н.Мазур. Вы с самого начала были уверены, что будете сниматься?

Р.Литвинова. Что вы, я абсолютно не уверена была и думала: скорее нет, чем да. Понимаете, я никогда не мыслила себя актрисой. Я ненавижу репетиции, не люблю показывать текст.

Н.Мазур. Но вы уже доказали, что вы актриса.

Р.Литвинова. Не знаю, у людей разные мнения. А вот Питер, оказалось, увидел что-то во мне, когда мы только встретились, и сразу сказал, что хочет меня снимать. Мне потом уже передали, что я произвела на него просто какое-то неизгладимое впечатление. Мне принесли его интервью из «Московского комсомольца», где он говорил, что чуть не умер от вожделения. Я подумала: ну надо же?! А по нему это было совершенно не видно.

Конечно, он очень интересный человек. Такая энергия! После съемок мы приходили к нему, и он нам показывал какой-то материал. С ним разговариваешь, репетируешь, а потом заснуть нельзя. Какая-то странная вибрация. Он твою вибрацию ломает и свою запускает. Я, когда вернулась со съемок, была в таком состоянии, как после очень долгой поездки в поезде. Выходишь, а тебя шатает. Этот его ритм во мне был, внутри. Кино — это все-таки энергия, которую ты передаешь пленке. Такой Питер. Такая и Кира Муратова, с таким же взглядом пронзительным. То есть от них так просто не освободишься. Но мне кажется, что их тоже тянет к людям, которые склонны влюбиться в них. Конечно, в талант влюбляешься. Я — человек влюбчивый, я влюбляюсь и в мужчин, и в женщин — в талант.

Н.Мазур. Но разве мало людей, которые любят Гринуэя?

Р.Литвинова. Да, да, конечно, перед Гринуэем все испытывают колоссальный пиетет. Его группа была полностью растворена в режиссере. Они все работают ради него! Не как в наших киногруппах, где каждый что-то эдакое о себе мнит, будто не режиссер его пригласил, а он соизволил поработать у этого режиссера. Поэтому такой отток энергии происходит на всех российских площадках. У нас, как правило, не берегут личность режиссера. У Гринуэя группа работала потрясающе. Причем это была международная группа: оператор — голландец, остальные — венгры, англичане, немцы... Все общались на английском.

Представьте себе распорядок дня: в шесть утра я вставала, около восьми надо быть на гриме, в десять начиналась съемка, и до восьми вечера все работали. В девять вечера мы приезжали в гостиницу, около часа были предоставлены сами себе, а потом начинались репетиции, которые заканчивались около полуночи. А у меня еще огромные тексты. Я спала по четыре часа.

Н.Мазур. Что собой представляли репетиции?

Р.Литвинова. Вообще, для меня репетиции — какой-то кошмар. Я не люблю репетировать, это моя проблема. Не могу по-актерски кричать, страсти нагонять. Мне кажется, что в какой-то момент Питер даже забеспокоился, а на второй день он перестал мне всякие задания давать, сказал: «Ничего в себе не меняйте, будьте такая, какая вы есть, делайте вашу версию». Наговорил много красивых комплиментов и больше не сделал мне ни одного замечания. Но у меня такое «слияние» всегда со всеми режиссерами, и с Муратовой то же самое было, и с Миттой, они переставали меня трогать и брали мои версии. Но разве что чуть-чуть: вот здесь более агрессивно, здесь более холодно, а здесь берешь более теплую интонацию. Под конец работать с Гринуэем было в высшей степени комфортно. А все началось со второго дня, когда мы словно бы друг друга поняли. Он не стал меня «выламывать», как это часто делают с актерами. Насчет эротической сцены — я же недорассказала...

Н.Мазур. Хотелось бы больше узнать о вашей героине.

Р.Литвинова. Это одинокая и сильная женщина, которая в этой жизни любит только лошадей. На самом деле она с выжженной, тяжелой судьбой. Она благородного происхождения, носит очень красивые наряды, драгоценности, меха. И она не очень жалует мужчин после всех событий, которые произошли с ней. Она встречает Тулса Лупера и рассказывает ему историю своей жизни. Пожалуй, это все, что я знаю о ней.

Питер сказал, что хочет, приехав в Голландию, там еще «подснять». Он взял мои фотографии детские, снял, как я крашу губы, моюсь, что-то еще. В компьютере он будет постепенно «старить» меня, доводя до глубокой старости. Что

получится в итоге, не знаю. Ведь Гринуэй прежде всего великий монтажер, и что он оставит, а что выбросит — непонятно. Что вообще останется от моей роли, не представляю. Хотя, знаете, от сценария он не отступал ни на шаг. Правда, иногда что-то придумывал, но в основном это были застывшие картинки, например, эротические, они были очень красивые. Когда снимали меня в кровати, у меня были красные брови, красные губы, красные соски и белое мраморное тело. Я лежала и ожидала своего мужчину, которому должна была отдаться. И комната была вся заполнена множеством лошадей, они склонялись надо мной, ходили по огромному залу.

Н.Мазур. Кто был вашим партнером?

Р.Литвинова. Это был условный партнер.

Н.Мазур. Значит, в кадре вы все время одна?

Р.Литвинова. Да. И все, что Гринуэй снимал с другими артистками, происходило точно так же. С Ирой Бразговкой он снял потрясающие сцены. Покрасил ее всю в черный цвет, как мулатку, и она сидела на лошади. В общем, было очень красиво. Еще там была крутящаяся карусель, где мы все сидели, и камера все время наезжала на нас.

Н.Мазур. Гриму уделялось много внимания?

Р.Литвинова. Да! Художник по гриму Сара работает с Питером восемнадцать лет. Надо сказать, что она сражалась за мою красоту. Когда у меня был первый грим, Гринуэй сказал, что у меня тип Марлен Дитрих и надо все сделать под нее. И меня накрасили под Марлен. Я была такая красивая, подумала: ну, наконец-то! Пришла «под камеру». Питер говорит: «Ой, какая красивая... Нет, это слишком красиво: надо стереть губы». Я говорю: «Как, Питер, почему?» И на протяжении двух недель я его все время спрашивала: можно ли сегодня накрасить губы? У нас уже была такая игра...

Н.Мазур. Что для него главное в актере? Все-таки типаж?

Р.Литвинова. Поскольку все актрисы очень сильно беспокоились, он знаете что сказал? «Мое кино — не поле ваших амбиций». Я думаю, он тот режиссер, который актера использует, как нить, необходимую для узора в его ковре.

Н.Мазур. И все же вы смогли для себя определить, по какому принципу Гринуэй останавливает свой выбор на том или ином актере?

Р.Литвинова. Его интересует индивидуальность. Он, кстати, так и говорит, что ему нужна неоднозначная личность.

Н.Мазур. Вам по роли часто приходилось менять наряды?

Р.Литвинова. Да, были костюмы XVII века и 1946 года.

Н.Мазур. Что этот разрыв во времени означает для сюжета фильма?

Р.Литвинова. Сама история разворачивается в 1946 году, а XVII век — это поле для визуальных фантазий, там реплик почти нет.

Н.Мазур. Прошлое Гринуэя интересует больше, чем будущее?

Р.Литвинова. Может быть, прошлое — это и есть будущее... Времени не существует на самом деле. Ведь можно переходить в то или другое время, я в этом глубоко уверена... В этом и есть тайна бессмертия. Все, кого мы потеряли, ведь не исчезли бесследно, и мы можем вернуться к ним. Смерти в принципе нет. Еще Толстой говорил, что жизнь — это сон, а смерть — это когда ты просыпаешься. Но это уже другая тема.

Н.Мазур. Эта тема, как известно, занимает весьма значительное место в творчестве Гринуэя... Такое впечатление, что традиционные жизненные «правильности» его не привлекают.

Р.Литвинова. Да, Питер — ученый, которому нужны исключения из правил, для того чтобы строить свои теории. Знаю, что на пробах каждая актриса рассказывала ему свои интимные истории, и в этих откровениях он искал что-то для себя важное.

Н.Мазур. Но вы ведь на первой встрече говорили о том, как боролись за приз фильму, который, по-вашему, был достоин награды. Что же в таком случае его удивило?

Р.Литвинова. Не знаю, но что-то он для себя понял. И это было точное попадание... Он ведь ни разу не требовал от меня ничего неестественного. Вообще, он меня многому научил, я же не актриса, а он научил меня чисто актерским вещам. То, что я делала у него в картине, я не делала нигде.

Н.Мазур. Например?

Р.Литвинова. Монологи очень жесткие, голос такой прожженной, много вынесшей женщины. Я никогда не работала в таком стиле. Не было манерности — ни капельки, хотя я ее так люблю в себе. Здесь все было в другую сторону. Такая простота в подаче текста! Кстати, моя героиня очень красивая, с низким голосом. Эта женщина — воин, всадник, сила, которая в конце концов побеждает.

У меня были трудные тексты, но когда я их анализировала, то понимала, что нельзя ничего упростить, изменить, надо говорить все совершенно точно. Я сама такая — пишу тексты и ненавижу, когда актер их доделывает на свой лад. Если меня лишить моего стиля, от меня ничего не останется. Точно так же с любым человеком. Твоя индивидуальность — это всё. Некоторые женщины перекраивают свое лицо, это очень плохо. Я не против, когда омолаживаются, но когда перекраивают лицо — это ужасно. Я расцениваю это как потерю души.

Н.Мазур. Судя по всему, импровизация на съемочной площадке — не почерк Гринуэя?

Р.Литвинова. Питер очень жесткий режиссер, он ничего не меняет: нет ни малейшего отступления от текста, все точно по сценарию.

Н.Мазур. Однако при этом на съемочной площадке он вам позволил быть самой собой?

Р.Литвинова. Да не было никакого насилия. Трудность была только в том, что я не была предупреждена об объеме текста. С другой стороны, даже в этом я вижу плюс, потому что если бы я свои монологи заранее выучила, они не были бы такими свежими, то есть я бы пыталась их играть.

Н.Мазур. Вам легко работалось, или было напряжение?

Р.Литвинова. Что вы, я получала удовольствие, оттого что принимаю участие в чем-то потрясающем. Это такое дикое удовлетворение, которое не сравнится ни с каким другим. Колоссальное удовольствие, ничуть не хуже сексуального.

Н.Мазур. Что вообще происходит на съемочной площадке у Гринуэя?

Р.Литвинова. Прежде всего это порядок. Но если у кого-то возникало желание, то можно было посидеть и посмотреть. Иногда только просили уйти всех посторонних. Я просила, чтобы вышли, когда снимали эротические сцены. И тогда никого, даже актеров, не пустили в павильон.

Н.Мазур. Все съемки проходили в павильоне?

Р.Литвинова. Да, это была черная комната. У меня там была красивая лошадь — мне выдали самую породистую, и поскольку до съемок я занималась конным спортом, то могла ею легко управлять. Питер еще в Москве меня предупредил, что я должна научиться верховой езде, и теперь я достаточно хорошо езжу.

Н.Мазур. О чем еще он предупредил вас заранее?

Р.Литвинова. Сказал, что надо учить английский. Он все время мне говорил об этом, даже когда мы расставались. Я говорю немного, но не могу говорить так красиво, как Вася Горчаков, наш переводчик. Боже мой, а какие у него были тексты! То есть все, что говорила я, он повторял или даже комментировал по-английски. Вася просто чудесный. Он такой друг! И Питер в него был влюблен именно как в персонажа. Вот кого любил из актеров Питер Гринуэй, так это он любил Васю, больше всех на свете он любил Васю.

Н.Мазур. Как складываются отношения у Гринуэя с оператором?

Р.Литвинова. Он абсолютно доверяет оператору. Оператор вообще такой исступленный, сам все делает. У меня такое ощущение создалось от всей съемочной группы, что все они — операторы, художники — работали, как в последний раз в своей жизни. Такого на русских площадках я не видела. Для меня это — как откровение: люди так работают, как будто бы это для них последний шанс. Никогда не было, чтобы я где-то кого-то искала или кто-то не пришел. Тебе принесут все, что тебе необходимо, только ты стой и никуда не уходи. А как Питер «устраивает» декорации — гениальный художник!

Н.Мазур. Съемки проходили в одной декорации?

Р.Литвинова. Нет, конечно, каждый раз все менялось. В гигантском павильоне Гринуэй устанавливал тот или иной элемент, вокруг которого разыгрывал сцену.

Н.Мазур. Что подразумевается под «элементом»?

Р.Литвинова. Ну, например, в одном месте на крутящийся диск он поставил ретроавтомобиль 30-х или 50-х годов, который крутился в темноте с зажженными фарами. По картинке это несказанно красиво — в этой машине, кстати, сидел Вася и переводил меня. А я ехала против движения круга на лошади. Близко-близко к кругу я вела своего коня и обращалась к камере, заменявшей персонажа, которому я рассказываю историю своей жизни.

Н.Мазур. Вы заранее обговаривали сцену?

Р.Литвинова. Мы каждую сцену репетировали накануне. Читали текст. А Питер просто слушал, как это звучит.

Н.Мазур. Вы знали, в какой декорации будет происходить очередная съемка?

Р.Литвинова. Абсолютно нет. Нас ставили перед фактом. Там так было всегда красиво! Я иногда подходила к мониторам. Питер, конечно, лукавый, говорил, что все покажет, особенно эротические сцены. Но отнюдь! Я что-то успела подглядеть. Просто видела, что очень красивое изображение. К тому же вся съемочная группа своими фотоаппаратами тебя снимает.

Н.Мазур. Все хотят запечатлеть этот «исторический» момент?

Р.Литвинова. Все понимают, что это дико красиво.

Н.Мазур. Вы ждете результата, или он для вас не столь важен?

Р.Литвинова. То есть что в результате Гринуэй от меня оставит, да? Сниматься у него — это одна жизнь, а результат — уже другая. Конечно, результат тоже имеет значение. Мне хотелось бы, чтобы все снятое вошло в картину. С другой стороны, счастлива хотя бы тем, что я общалась с Гринуэем, многое поняла в этой жизни. Конечно, еще больше не поняла, но все-таки что-то и поняла.

Н.Мазур. С профессиональной точки зрения или с человеческой?

Р.Литвинова. И с профессиональной точки зрения, и с человеческой — о пути творческого человека в искусстве. О том, как Гринуэй сопротивляется этому миру с его материальными устремлениями, как он себя в нем позиционирует. Колоссальная дистанция между ним и другими, конечно, присутствует, но в то же время есть потребность в каком-то отзвуке. Он не равнодушен, не холоден. Он горяч! Под этой английской «вуалью» — очень страстный, горячий человек... как будто бы очень настрадавшийся. Понимаете, он гений. Его путь — путь проповедника. Он признан, но ему так же трудно, как, может быть, когда он только начинал. Но это как бы другого уровня трудности. И получается, что в своем величии, окруженный пиететом, все равно он одинок и ему тяжело. Даже в момент этой востребованности, в момент этих съемок. Они для него — всё. Мне кажется, он готов работать двадцать четыре часа в сутки. А все, что за пределами съемок, — это для него не столь важно.

Н.Мазур. И личная жизнь?

Р.Литвинова. Мне кажется, она для него менее увлекательна. У него есть маленький двухлетний ребенок, жена — певица. Но сдается мне, что самое для него сексуальное занятие — это кино. Тут он получает настоящее наслаждение. То, что он гений, только усложняет его жизнь. Знаете, как люди не любят соревноваться с гениями. Рядом с гением все меркнет. Почему многие гении не состоялись в той мере, в какой могли бы состояться? Потому что их не зовут, чтобы они рядом не стояли, не подчеркивали твою негениальность. Они, знаете, посылаются в мир, как испытание человеческой гордыни. Ведь некоторые люди воспринимают гениев, как укор, без всякого восторга. Я поняла это по Нонне Мордюковой: думаю, ну что ж такое, почему ее не снимают? Она ведь гений абсолютный.

Ну, в общем, вот что я поняла про Питера: обольщаться не надо. Путь в искусстве, если уж ты встал на него, — это и счастье, и печали, и испытание.

Н.Мазур. Вы верите в судьбу?

Р.Литвинова. Да, верю. У меня все идет кроваво. Я раньше говорила, что пленка любит кровь. Чем кровавее кино у тебя начинается, тем будет лучше результат. «Нет смерти для меня» — как мне кроваво давалось, боже, я через такое прошла! А фильм мне нравится, даже не видно, как я там мучилась. Короче говоря, Питер, как волшебное исключение, — с небес. Вдруг меня позвали. Такая большая главная роль, такая красивая — невероятно. Это в моей судьбе не типично.

Н.Мазур. Кстати, как Гринуэй работает, сколько делает дублей?

Р.Литвинова. Иногда даже было и шесть дублей. Он говорил, что «сейчас очень хорошо, но, давайте, еще раз попробуем». Все снималось на «цифру», которая дает потрясающую глубину.

Н.Мазур. Он вам показывал отснятый материал?

Р.Литвинова. Он показал первую картину, которую сделал, и даже прочитал текст из нее. Мы сидели часов до двенадцати. Он так приходит к нам. Графинчик у него, рюмочки... Сидит, пьет вино. Говорит: «Я такой эгоист, о вас не подумал, но если хотите, можете пить вино». Мы потом тоже стали приходить с вином.

Н.Мазур. Расслабиться не получалось даже тогда, когда он приходил с графинчиком и рюмочкой? Все равно ощущалась дистанция?

Р.Литвинова. Дистанция была. Но у меня была такая влюбленность, нравилось все, что он предлагал... Мне было с ним бесконечно радостно общаться. Я пережила такие интересные эмоции. Это целая жизнь. Питер каждой из нас написал по монологу. Все героини были влюблены в одного и того же мужчину. Мужчина вожделел мою героиню, а остальные женщины были его служанками, и он спал с ними. Каждая в своем монологе об этом рассказывала. Интересно было, как в этих монологах Гринуэй раскрыл каждую артистку. Я, например, Иру Бразговку сама бы хотела снимать в картине. Она мне очень понравилась. Вот она — личность.

И, конечно, я благодарна нашему русскому продюсеру Александру Михайлову, потому что это была его инициатива — чтобы мы снимались у Питера. Замечательно, что российский продюсер стал участником такого проекта. Я как патриот испытываю чувство гордости...

Н.Мазур. Рената, вы человек пишущий. Скажите, что-нибудь подобное, что вы играли у Гринуэя, вы могли бы написать?

Р.Литвинова. Я такие откровенные тексты никогда не произносила. И не писала. Не было у меня никогда, чтоб вот так, напрямую, говорить о сексе, о том, как я ненавидела человека, с которым должна была спать. О том, как меня унизили, растоптали, украли моего ребенка.

А еще Питер мне написал такой монолог! Там такие моменты, что даже глаза блестят. Хотя я вообще не склонна рыдать и плакать.

Доверив мне эту роль, он мне сделал большой комплимент. Потому что он во мне увидел такую личность — воительницу, воина-победителя. На самом деле это очень большой шанс. Уверена, что он какой-то мистик... Не удивлюсь, если узнаю, что он предсказывает судьбу. И в ответ на его восхищение я к нему испытываю еще большее восхищение. Я, как зеркало, его отражаю.

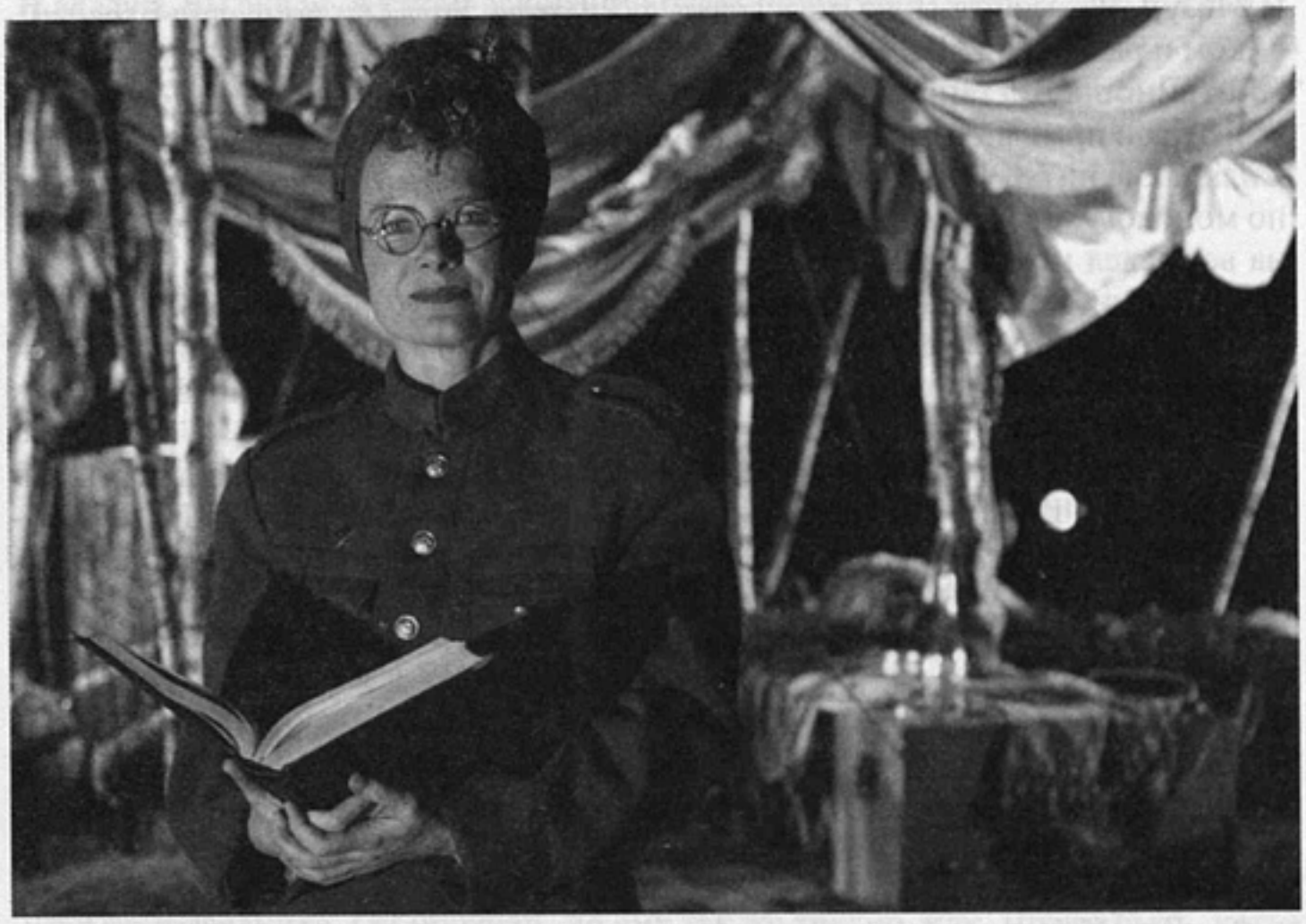
Удивительно, когда тебя любят. Я на этих съемках была любимая такая, я чувствовала эту любовь, это очень важно.

Он мне стал человеком не посторонним, у меня к нему возникло родственное чувство. Я к Кире отношусь, как к родственнице, как к одной из мам. Что вот она — мама моя, которая живет в Одессе. И к Питеру такое же чувство, что он мне не чужой. Может быть, лишний раз поверишь в реинкарнацию, может быть, он мне в прошлой жизни кем-нибудь доводился... Поди знай, отчего происходят такие соединения. У меня объяснений нет... И я даже не смела просить об этом своих ангелов. Ведь вы знаете, что все, что мы просим, нам даруется.

ИРИНА БРАЗГОВКА:

«Это был праздник»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭЛЬГА ЛЫНДИНА



Ирина Бразговка. Когда я встречаюсь в искусстве с чем-то очень близким мне, я хочу познакомиться с автором, вернее, пообщаться с ним, независимо от эпохи, в которую он жил. Так было у меня с Андреем Рублевым, Бергманом, Рембрандтом, Годаром. Так произошло с Гринуэем. Я восхищалась его фильмами, но понимала, что никогда с ним не встречусь. Тогда я даже не знала, где он живет.

Эльга Лындина. Тебе никогда не становилось страшно от того, что он открывает в людях — на самой глубине?

И.Бразговка. Для меня в этом не было ничего неожиданного. Его интересуют проблемы секса и смерти, главные для человека. О смерти я думаю очень давно. С тех пор как маленькой я наблюдала, как в нашем дворе умирают люди, как их хоронят... Я даже хотела, чтобы кто-нибудь умер в нашей семье, чтобы увидеть смерть поближе и пережить состояние потери. Потом поняла греховность таких мыслей, стала бояться смерти. Прочла об этом много книг.

Э.Лындина. Какие вопросы Гринуэй задавал тебе на кастинге?

И.Бразговка. Спросил, кем я была в прошлой жизни. Кто я по призванию. Я ответила, что была колдуньей в средневековье, жила в Ирландии. А потом стала священником, тоже в Ирландии. Гринуэй спросил, где мне уютнее всего жить. «У нас — нигде», — сказала я. Страна, где мне было бы хорошо, — Англия, я была там недавно, когда снималась в фильме о княгине Дашковой. Там все не похоже на Россию, но мне было уютно. То же самое произошло со мной в Японии. Мне комфортно в странах старой культуры. Когда я говорила об Англии, отвечая Гринуэю на его вопрос, мне стало неловко: вдруг он подумает, что я назвала Англию потому, что это его родина. Но он понял, что я нисколько не подыгрываю ему.

Э.Лындина. Было ли предчувствие, что Гринуэй утвердит тебя?

И.Бразговка. Было ощущение попадания. То ли моего в его проект... То ли его в мою сущность. Я думала о том, что просто так все это не закончится.

У нас не было долгих откровенных бесед, тем более что я не знаю английского, а он — русского. Но возникло ощущение, что мы все-таки поняли друг друга и между нами возникла некая связь. Вероятно, позже благодаря этому ему не приходилось долго объяснять мне, чего он от меня ждет, я знала, что надо делать.

Э.Лындина. Гринуэй рассказал тебе о своем проекте?

И.Бразговка. Вкратце. В нашем фильме идет речь об одной аристократке. Она разорилась, потеряла все, в том числе и конюшню. Осталась одна лошадь, заменившая ей весь мир: любовь, семью, богатство, близких. По профессии эта дама — лингвист.

Э.Лындина. А время действия картины?

И.Бразговка. В ней несколько временных пластов. 1972, 1946 годы и даже XVII век.

Э.Лындина. Как ты жила после первой встречи с Гринуэем? В ожидании?

И.Бразговка. Я старалась забыть то, что произошло. Не надеяться. Не мучиться... Внушала себе, что надо просто радоваться состоявшейся встрече с Гринуэем и не более. Это был праздник. Праздника всегда ждешь, ждешь. Он приходит и кончается. В общем, я старалась забыть мой праздник. И неожиданно мне сообщают, что я буду сниматься у Гринуэя. Все внезапно — и все подтверждение моих внутренних ощущений.

Гринуэй приехал в Россию второй раз, чтобы встретиться с выбранными им актрисами. На этот раз наш разговор был конкретнее. И снова последовали необычные вопросы: например, в какой части дома я хорошо, естественно себя ощущаю? У меня есть маленький домик в деревне под Псковом. Я представила себе этот дом. Вот я сижу на крыльце, передо мной озеро, вдалеке лес, позади дверь, она приоткрыта и чуть-чуть поскрипывает... Вот самое комфортное мое состояние...

Для Гринуэя наш разговор был очень важен: он понял, какую функцию я могу нести в его картине.

Э.Лындина. Вместе с тобой снимались Лариса Гузеева, Рената Литвинова, Кристина Орбакайте. Почему, как ты думаешь, были приглашены русские актрисы?

И.Бразговка. Потому что героиня — славянка, родом из Югославии. Хотя, мне кажется, могла бы быть испанкой, перуанкой, африканкой, француженкой... Но, насколько я знаю, сейчас Гринуэя интересует Россия. Ему нравятся наши актеры.

Съемки проходили в Германии, в Лейпциге. Все в павильоне. Мы должны были поначалу играть на английском, я бросилась рьяно заниматься языком. Потом выяснилось, что будем говорить по-русски. В результате все решилось очень по-гринуэевски. В нашей компании появился конюх. Его играл замечательный переводчик Василий Горчаков. Прямо в кадре он переводил наш текст.

Э.Лындина. Появление персонажа, которого играл Горчаков, было для вас неожиданностью?

И.Бразговка. В общем, нет, он был уже в сценарии, и мы знали о нем, когда еще только ехали в Германию. Был такой герой — конюх Гидеон, впрочем, у него несколько имен. Василий — поразительный человек. Он не только не мешал нам. Напротив! Органично вошел, влился в нашу женскую команду. И никто, я думаю, не мог бы его заменить, не могу представить в этой роли никого из актеров. Мне даже кажется, что Василий сыграл лучше нас всех. Гринуэй в его выборе не ошибся. И сама идея удачная — ввести в кадр человека, который все переводит главному герою, Тулсу Луперу. Василий прекрасно связывал нас, гасил намечающиеся конфликты. Теперь могу признаться, что ехала на съемки с легким опасением, зная свой тяжелый характер.

В Лейпциге, по дороге из аэропорта, мне неожиданно пришло в голову нечто любопытное. Я обратила внимание, что в наших именах, у каждой, есть очень активная буква — «р». Лар-р-р-иса, Кр-р-ристина, Р-р-рената, Ир-р-рина. А Гузеева дала новый поворот теме: у всех нас светлые глаза, ни одной кареглазой. Вместе с тем все разномастные: блондинка, брюнетка, рыжая, русая... Мы чувствовали, что он нас как-то по-своему уже распределил, что ли... Мне казалось, что мы — краски, которыми Гринуэй пишет какую-то замысловатую картину. Он ведь художник.

Э.Лындина. Это ощущение осталось?

И.Бразговка. Да, я с самого начала знала, что это будет необычное кино у необычного режиссера. Что у меня необычная роль. И все будет совсем не так, как было у меня прежде на съемочной площадке в других картинах, с другими режиссерами. Достаточно того, что я видела прежние фильмы Гринуэя.

Э.Лындина. И дважды общалась с ним.

И.Бразговка. Конечно! Я хорошо помнила его вопросы неожиданного, мистического характера. Не знаю, как, о чем он говорил с другими... Но в итоге у меня вдруг всплыло воспоминание, как я однажды была на сеансе у медиума. Общение с Гринуэем — нечто подобное. И фильм его, работа на площадке — тоже вроде сеанса.

Э.Лындина. И все же насколько легко ты вошла в этот новый для себя мир?

И.Бразговка. Больше всего меня пугало то, что я должна нестись по полю на лошади галопом. Я не очень хорошо держусь в седле — как было не волноваться? На самом деле все оказалось несколько иначе. Мы действительно сидели в седле. Но не было ни галопа, ни скачки по полям да лесам. Все происходило в павильоне. И именно это было самым сложным.

Э.Лындина. Просто тихо-мирно сидеть на лошади?

И.Бразговка. Да. Как раз потому, что тихо-мирно... Павильон то погружался во тьму, то один за другим вспыхивали осветительные приборы — было несколько световых программ. А лошади заметно нервничали. И длилось это часами.

Э.Лындина. Какое впечатление произвел на тебя сценарий?

И.Бразговка. Нам дали его сразу по приезде в Лейпциг. Я в нем мало что поняла. После наших разговоров с Гринуэем в Москве у меня вырисовывался другой сюжет, другой характер моей героини. До съемок я не думала, что буду играть только ипостась — одну из четырех — образа героини. Поначалу немного расстроилась, понимая, что в портрете этом меня меньше, чем я ожидала. Но, к счастью, а может быть, к сожалению, я лишена актерских амбиций. Поэтому я совершенно не переживала из-за того, что у меня меньше съемочных дней, чем у кого-то, и что у меня практически нет текста. Буквально на второй день я поняла, что счастье — просто присутствовать на съемочной площадке у Гринуэя. И все свободное время я проводила в павильоне, наблюдая за его работой.

Э.Лындина. Ты представляла себе свою героиню, Катерину, как живого человека?

И.Бразговка. Нет. Хотя какой-то образ, конечно, складывался, исходя из того сценарного минимума, который был у меня в руках. Но у нас были встречи-репетиции после съемок в течение всех дней, что мы пробыли в Лейпциге. Гринуэй понимал, что в сценарии, в той тоненькой тетрадочке, которую нам выдали, выписано далеко не все, чего он хотел бы добиться от нас.

Э.Лындина. А весь сценарий ты читала?

И.Бразговка. Нет. Прочла тетрадочку и растерялась. Но! Опять же через два-три дня общения с Гринуэем, когда он говорил о своих ассоциациях, когда он с нами репетировал, все стало проясняться. По крайней мере, для меня. Ему было трудно — другой язык, это разделяет поневоле. Мы читали текст. Он смотрел в свой подстрочник: насколько адекватны наши эмоции задуманному им? Он пытался помочь нам, рассказывая, что его вдохновляло, что он думает о женщинах, о мужчинах... Вроде бы все вокруг да около, а на самом деле все падало в тот самый колодец, в ту самую корзину. Мне кажется, Гринуэй — человек, который живет в плену своих невероятно ярких ощущений и представлений. Он будто в тюрьме. Думаю, об этом и фильм. Но это моя трактовка. Повторяю, я же не читала весь сценарий, могу судить только по съемкам. По фрагментам из первого фильма, которые он нам показал. Мы-то из другого фильма.

Э.Лындина. Тебя взволновал этот показ?

И.Бразговка. Когда я смотрела десятиминутный ролик Гринуэя, мне стало вдруг грустно оттого, что он никогда не снимет что-то вроде «Летят журавли» — называю картину условно. Или «Поговори с ней». Где все так просто и страстно... Но я говорю только о ролике, о фрагментах из первого фильма о Тулсе Лупере. Возможно, если бы я увидела всю картину, сложилось бы иное впечатление. В общем, ролик меня слегка озадачил, я почувствовала, что это кино другого уровня. Впрочем, так же, как и все остальные картины Гринуэя. Он не то чтобы впереди времени, нет, здесь другое. Есть некий поток, и есть фильмы... их авторы... они в стороне. У них отдельное русло. На репетициях Гринуэй вводил нас в свое русло, в особую атмосферу. Я называю это «музей Гринуэя». Он водил нас по его залам, показывал разные экспонаты, свои сокровища, говорил: «Мне это нравится, а вам? Вот этот раритет вдохновил меня на то-то, а этот — на то-то...»

Все это внутренне взаимоотносилось с нашими ролями, с героинями нашими. Четыре женщины — четыре стихии: воздух, огонь, вода, земля. В каком-то смысле еще и исторические фигуры. Мою Катерину Гринуэй называл «несостоявшимся Пушкиным».

Э.Лындина. Она поэтическая натура?

И.Бразговка. Поэтическая, мистическая, много размышляющая на излете жизни; большая часть пути для нее уже пройдена.

Э.Лындина. Как вы, четыре актрисы, игравшие одну героиню, находили верную интонацию на съемочной площадке? Уж больно сложное, почти невероятное переплетение смыслов, знаков, метафор...

И.Бразговка. Ты же знаешь, я всегда была в кино человеком со стороны, я живу параллельно, обособленно от кинематографического сообщества, у меня самоощущение наблюдателя. Наверное, мне поэтому легче было жить в «музее Гринуэя», принять его атмосферу как свою. Разумеется, были какие-то не очень ясные для меня моменты на съемке, но, в общем, я существовала на площадке свободно.

Сложность была в другом. В моей роли, в ролях Литвиновой, Гузеевой, Орбакайте не было яркого физического действия. Все отдано было внутренней жизни, а внешне — сплошная статика. Мы сидели недвижимо. На лошадях, за столом, на диване... Или стояли в разных точках площадки, как шахматные фигуры. Снимается общий план. Средний план. Крупный. Все статично. В первый день это было странновато, но потом я вошла в ритм и наслаждалась им.

Мне очень помогала музыка. Когда в немых сценах включали фонограмму с музыкой Наймана, волнующей, энергетически очень сильной, на меня она очень сильно воздействовала. Я понимала, чего от меня ждет режиссер.

Э.Лындина. А Гринуэй вам что-то подсказывал?

И.Бразговка. В общем, нет. Представь: вращающаяся сцена, много старинной мебели, утварь, сёдла, четыре лошади, разбитые кувшины, сервизы... Разрушенное старое имение — его приметы повсюду. Гринуэй говорит: «Найдите себе место». Кто-то садится. Кто-то стоит. Кто-то прислонился к дереву. То есть мы сами находим эти точки, позы. Затем режиссер предупреждает: «Будьте осторожны, сцена начинает вращаться». Включается музыка. Съемка длится пять, десять, пятнадцать минут. Никто не говорит «стоп!». Ощущение, что про нас забыли. Единственная просьба режиссера — смотреть в камеру, обращаться только к камере...

Э.Лындина. Это давало возможность импровизации?

И.Бразговка. Пожалуйста, сколько угодно. Вместе с тем мне хотелось подробнее знать: кто мы, что мы? Потеряли ли что-то? Или нашли здесь? Что мы здесь делаем? Наконец, почему вращается сцена, на которой мы стоим? Почему мы должны смотреть в камеру?

Э.Лындина. Слышу голос русской актрисы...

И.Бразговка. Это слегка бродило в подсознании, но не более. Мы знали, что камера, к которой мы обращаемся, «замещает» главного героя картины, всех ее четырех серий, Тулса Лупера. Это ему мы рассказываем о своей жизни, о своих горестях, любовных переживаниях, о прошлом. Собственно, все наши сцены — общение с героем, чье имя вынесено в название фильма. Но мы его не видели.

Э.Лындина. И не узнали, кто он?

И.Бразговка. Нет.

Э.Лындина. Введут ли его в ваш «квартет»?

И.Бразговка. Может быть, введут. А может быть, и нет. Думаю, пока этого никто не знает. Мне кажется, что Гринуэй не до конца все дописывает. Он оставляет воздух. Не исключаю, что появление нашего «квартета», наше присутствие что-то изменило в первоначальном сюжете, в структуре картины. Ведь поначалу наш кусок должен был быть небольшим, даже маленьким во втором фильме.

Э.Лындина. Что дала тебе работа с Гринуэем?

И.Бразговка. Я еще раз убедилась, что фантазии иногда обретают реальность. Живешь, живешь, думаешь о чем-то странном, невероятном. И вдруг возникают обстоятельства, когда твои фантазии становятся явью. Я пообщалась с человеком, который духовно мне близок. Скорее всего, мы больше не встретимся. Но я теперь живу с ощущением, что где-то далеко есть человек, который меня хорошо чувствует и понимает.

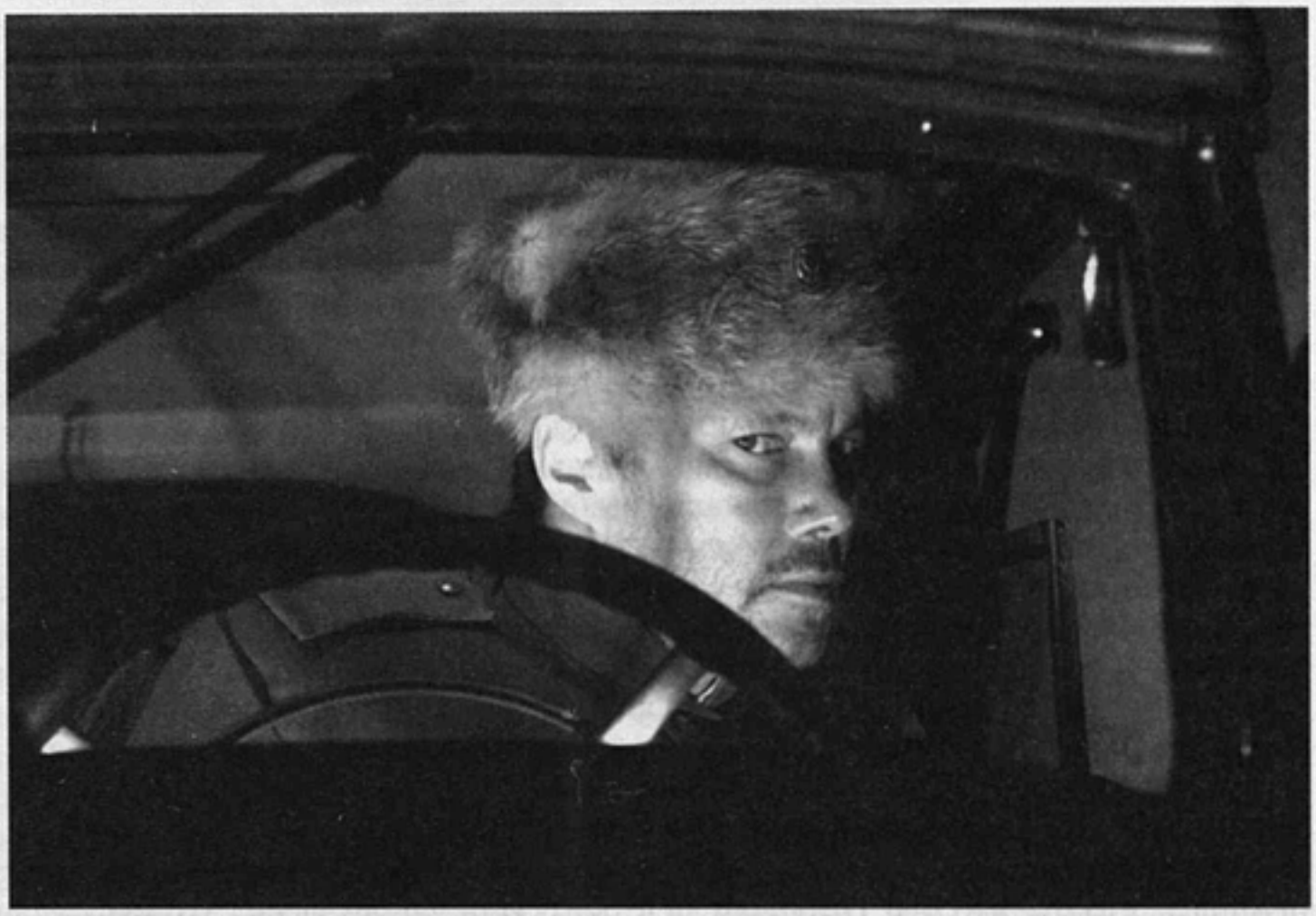
Э.Лындина. Тебе будет трудно вернуться на наши съемочные площадки?

И.Бразговка. Нет. Питер Гринуэй был. Будет российский режиссер — отлично! Мне кажется, сейчас не время отказываться от работы. Да, Гринуэй — это очень высокая планка. Но я живу дальше...

ВАСИЛИЙ ГОРЧАКОВ:

«Он суровый властитель»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ МАЗУР



Наталья Мазур. Одни актеры мечтают сняться у Питера Гринуэя, другие не смеют даже об этом и подумать, а Василий Горчаков, не имеющий к актерству никакого отношения, запросто дебютирует у знаменитого режиссера.

Василий Горчаков. Если на то пошло, у меня это не дебют. В тринадцать лет я сыграл главную роль в фильме М.Федоровой «Большие и маленькие». В соседнем павильоне снималось «Королевство кривых зеркал», где я подрабатывал по десятке — учил попугая говорить. В общем, это была такая детская сказка. Самое интересное, что потом посыпалась масса предложений. Когда меня уже утвердили на новую картину, я нахулиганил в школе, и родители запретили мне сниматься. Вот так прервалась моя актерская карьера.

Н.Мазур. Вы сделали карьеру как профессиональный кинопереводчик. И это основное ваше занятие?

В.Горчаков. Я перевел более пяти тысяч картин на видео. Меня по голосу узнают даже таксисты. Но сегодня я все-таки журналист. Вот уже больше пяти лет работаю на нескольких американских русскоязычных радиостанциях, возглавляю международный отдел телекомпании «Арт», активно занимаюсь продюсерскими делами, связанными с иностранными компаниями. А с другой стороны, да, конечно, я — переводчик.

Н.Мазур. Это и помогло вам познакомиться с Гринуэем?

В.Горчаков. Он приехал в Москву и на кинофестивале студенческих фильмов «Святая Анна» провел мастер-класс: рассказывал молодым кинематографистам о своем ви́дении кино, называл себя великим провокатором. Я излагал его мысли по-русски. Потом мы поехали в кафе «Пушкин», где продолжили этот живой диалог, но уже с актерами, которые думали, что будут сниматься у Гринуэя (кстати, ни один из них не попал на эту картину). И там он вдруг сказал: «Василий, представь себе, что двое лежат в постели, он говорит: «Я хочу тебя», она говорит: «А я хочу тебя». А ты стоишь позади, как всегда со своей невозмутимой

кислой мордой, и все за ними повторяешь на другом языке. Я даже не знаю, на каком языке говорят они, а на каком — ты, но все это могло бы быть интересно». На что сразу взвился продюсер Саша Михайлов: «Нет, нет, нет, об этом ты даже не думай. Актера мы можем взять любого, а Горчакова мы не потянем, он много берет за свои услуги». Все рассмеялись, на том все и закончилось.

А потом на «Кинотавре» под жарким южным солнцем я оказался за столиком опять же с Сашей Михайловым, и он вдруг говорит: «Знаешь, идея-то получила продолжение. Гринуэй хочет видеть тебя на съемках, хочет написать для тебя какую-то роль. Как ты к этому относишься?» Как я могу к этому относиться? Я авантюрист, всегда готов ввязаться во все что угодно. Мне скажут, что нужно прыгать с лошади, я прыгну. Сыграть то-то? Пожалуйста, сыграю.

Н.Мазур. Себе в удовольствие?

В.Горчаков. Конечно! Я же не думаю, что оставлю свой след в киноискусстве. Сказали, что съемки пройдут в Италии — прекрасно! Правда, кто из наших актеров будет сниматься, не было известно. А потом Гринуэй опять приехал в Москву на кастинг и пригласил меня как переводчика. Все, с кем он при мне беседовал, за исключением одной актрисы, в итоге были приглашены. Это была последняя стадия отбора. Все было решено, мы знали, какого числа выезжаем на съемки. Но не в Италию, как планировалось, а в Германию. Думали, что едем на неделю, потом оказалось, что на две.

Очень долго не было сценария. Наконец он появился, на двадцати шести страницах. Гринуэй просил, чтобы все его разговоры с исполнителями шли через меня во избежание разнобоя. У него была своя переводчица, Татьяна Красинская, которая замечательно со всем справлялась. Но в то же время Гринуэй хотел, чтобы был единый канал связи. Поэтому сценарий тоже мне пришлось переводить.

Н.Мазур. Каковы были ваши впечатления?

В.Горчаков. Я к своему ужасу увидел, что в сценарии практически всего две роли — главной героини, которую должна была играть Рената Литвинова (она уже была утверждена), и странного человека по имени *Гидеон-Олаф-Петр-Орлов*. Как герой сам поясняет в тексте, его так назвали в честь нескольких именитых персон. Гринуэй считал, что для русского человека *Гидеон* — это прежде всего святой, Орлов — любовник императрицы, Петр, соответственно, император, а Олаф — это простое крестьянское русское имя. В ходе съемок мне удалось Питера переубедить, и Олафа поменяли на Степана. Этот персонаж должен был стать как бы медиумом для героинь, которых играют русские актрисы. Главная героиня — графиня Констанция Гулицкая, эмигрантка, русская аристократка или женщина, которая изображает из себя русскую аристократку. В то же время она — Артемида, или Диана, женщина-наездница, близкая к природе, олицетворяющая женственность, противостоящую грубому мужскому началу. А сопровождают Констанцию ее товарки: музы не музы, нимфы не нимфы, амазонки не амазонки, но героини, каждая из которых воплощает некий сакральный смысл. Кстати, до того как Гринуэй отобрал актрис, у него не было окончательного варианта сценария.

Н.Мазур. То есть он писал роли на конкретных актрис?

В.Горчаков. Да, но основываясь на том архетипе, который себе представлял. Скажем, герой, которого я играю, — такой долговязый, мрачный тип, ироничный, себе на уме, искренне сочувствующий этим девушкам и в глубине души их презирающий. Он пытается им услужить и одновременно навязать свою волю. Отсюда эта игра с переводом. Девушки общаются с главным героем Тулсом Лупером, который в одном из эпизодов, где мы снимались, оказывается прикованным к машине не кого-нибудь, а Рауля Валенберга (дело происходит в Чехословакии в 1945—1946 годах — Гринуэй сам путался, в каком именно). Словом, девушки рассказывают ему свои истории. На съемочной площадке никакого Тулса Лупера не было: это был виртуальный персонаж, обращаясь к которому, все смотрели в камеру. За камерой сидел Питер Гринуэй и сам произносил все реплики за героя. Он не только потрясающий режиссер, но и замечательный актер. Он проникновенно произносил текст, чем очень нам помогал. Он знал, какое настроение необходимо задать, его реплики провоцировали нас взять тот или иной тон.

Так вот, мой персонаж общается с Тулсом Лупером по-английски, девушки говорят по-русски, и все это сводится через меня. Питер говорит по-английски, а я дублирую его по-русски. Они говорят по-русски, я, соответственно, перевожу ему на английский. На самом деле я не переводил в точном смысле слова. То есть они говорили одно, я — другое, иногда мог сказать: «Это вообще не переводится».

Кроме того, постоянно шел закадровый комментарий — его тоже произносил я.

Н.Мазур. Интересно, сказались ли индивидуальные особенности актрис на характерах, выписанных Гринуэем?

В.Горчаков. По-моему, все находилось в полном соответствии. Героиня Литвиновой, графиня Констанция, постоянно присутствует в кадре и задает тон. Она — эфемерная Диана, жесткая и ранимая, немного сумасшедшая, в общем, очень похожая на Ренату. Лариса Гузеева играет кухарку, чья жизнь протекает на кухне. Надо сказать, что история, которую каждая героиня рассказывает о себе, связана со всякими плотскими утехами и перетекает из одного века в другой. Соответственно, Лариса Гузеева свой рассказ облекала в грубую кухонную форму. Кристина Орбакайте по тому странному сценарию, который придумал Гринуэй, — дочка кухарки, прачка. Это несколько испорченное создание и в то же время дитя. Белизна ее белья, скажем так, в противофазе с ее низменными утехами. Ира Бразговка — секретарь-домоправительница, сухая, чопорная дама (в сценарии в скобках написано «синий чулок»). Она не чужда литературе, пописывает в какие-то журналы. Хозяин поместья, по ее рассказам, соблазняет ее стихами и обещанием свозить в Париж, других женщин он имеет либо на кухонной плите, обжигая зад, либо в гладильной комнате и т.п.

Н.Мазур. В какой момент появился тот вариант сценария, по которому шли съемки?

В.Горчаков. Знаете, все девушки жутко обиделись, потому что сценарий они получили то ли в самолете, то ли после приземления в Германии. Могу объяснить, почему произошло именно так. Продюсеры фильма боялись, что кто-то из актрис может отказаться от съемок, поскольку у всех, кроме Ренаты, было по две-три реплики. Ведь все думали, что раз едут сниматься у Гринуэя, то будут монологи типа леди Макбет, страсти и прочее. А на самом деле ничего подобного. В какой-то момент Гринуэй почувствовал их обиду и в середине съемок написал актрисам по монологу. В этих монологах он как бы еще раз подчеркнул особенности каждого образа. Он и мне хотел написать монолог, но я замахал руками, отказался: мол, спасибо, мне и без того хватает.

Н.Мазур. Кстати, ответы актрис на вопросы Гринуэя во время кастинга, судя по всему, во многом определили их будущие роли. А как было с вами?

В.Горчаков. Он меня ни о чем не спрашивал. Только порадовался, когда узнал, какое место в моей жизни занимают лошади. Это, видимо, ложилось в его представление о персонаже, которого мне предстояло сыграть.

Н.Мазур. Вы наездник-любитель?

В.Горчаков. Лет с тринадцати я занимался пятиборьем, которое, как известно, включает в себя конкур, — скакал на лошадях, брал препятствия. Совершенно случайно, уже в зрелом возрасте, будучи переводчиком, в сборной страны по хоккею познакомился с человеком, который занимался каскадерством вместе с известным нашим режиссером Любомудровым, постановщиком «Первой Конной». Он взял меня с собой в качестве «мартышки», то есть человека, который расписывается в гонорарной ведомости и для вида сидит на лошади. Ну, я сел на лошадь. Каскадеры поскакали — и я поскакал, они прыгнули — и я прыгнул, они сделали подсечку — и я сделал подсечку. Выяснилось, что делаю все не хуже их, и с тех пор я стал каскадером. Десять лет проработал на «Мосфильме», дослужился до постановщика трюков, сделал около двадцати фильмов. Среди больших постановочных картин — «Поговорим, брат», «Пугачев», «Али-Баба и сорок разбойников», «Кто заплатит за удачу», «Шальная пуля». На «Ларце Марии Медичи» я уже был постановщиком конных трюков. В этих картинах были у меня и эпизодические роли, к примеру, я сыграл белогвардейского офицера, которого «красиво» подстрелили и он упал между ног «вороного коня». Конечно, теперь я не тот каскадер, каким был, но все же опыт пригодился на съемках у Гринуэя.

Я посадил всех девушек на лошадей, посмотрел, как они ездят. К счастью, лошади были хорошие, послушные, дрессированные, поэтому не было никаких проблем.

Удивительно, как там умеют работать, качественно все организовать! Был момент, когда на съемочной площадке было двадцать лошадей, и не было никакой паники, неразберихи. Более того, Гринуэй поставил музыку, некий вальс, и свет крутился, как на дискотеке, это совершенно фантасмагорическое зрелище! Такое впечатление было, что танцуют не только девушки, но и лошади.

Н.Мазур. Вы тоже снимались каждый день?

В.Горчаков. Да, и то мы с трудом уложились. А в принципе, Гринуэй был доволен. Организовано все было потрясающе. Каждый день мы получали вызывной лист, где было четко указано, кому где находиться и когда повезут на съемочную площадку. Пока ставили кадр, у нас был легкий завтрак. Потом мы одевались в костюмы, шли на площадку. Далее обед, опять съемка. По действующим профсоюзным законам съемка не могла продолжаться после семи часов вечера. Вечером нас ожидал легкий ужин с вином и пивом вместе со всей группой во главе с Гринуэем, что крепило творческие узы, после чего мы уезжали в гостиницу.

Н.Мазур. Что собой представляла группа?

В.Горчаков. Если построить пирамиду, то все выглядело так: Гринуэй, за ним операторская и продюсерская группы, в основном из голландцев, поскольку Питер сейчас живет в Голландии. Со многими он работает не впервые, все переходят из одной его картины в другую. Была большая группа венгров: костюмеры, администраторы, помощники по актерам, заведующие площадкой. Наконец, немцы непосредственно со студии, где проходили съемки, — осветители, техники и т.п. Ну и наша русскоязычная группа. Между всеми членами съемочного коллектива были очень ровные и равные отношения.

Н.Мазур. Как работалось с Гринуэем?

В.Горчаков. Думаю, всем присутствующим на съемках, в том числе и нашим замечательным актрисам, прошедшим большую школу работы в отечественном кинематографе, есть с чем сравнивать. Это было удивительно! Режиссер никогда не повышал голос. Когда мы, усталые, приезжали в гостиницу и он говорил: «А не хотите ли порепетировать?» — ну кто мог отказать?! И вот мы уже все вместе читаем, как в театре, сцену, которую предстояло снимать на следующий день. Он говорил: давайте, мол, просто прогоним текст, чтобы вы его почувствовали, чтобы он у вас отскакивал от языка. Потом предлагал: «Попробуем чуть-чуть поиграть». И каждый раз повторял, что все было прекрасно, или — было замечательно, или — лучше не бывает, но для меня лично сделайте здесь это, а вот здесь — это. Он постоянно давал понять, что каждый из нас справляется с работой, что все хорошо, что идиотов среди нас нет. Но в то же время он достаточно твердо подталкивал каждого к тому, что нужно ему. Начинаешь с одной интонации, жеста и вдруг неожиданно для себя делаешь так (сам бы никогда не додумался), как он уже давно задумал.

Н.Мазур. Вы это поняли уже потом, после съемки?

В.Горчаков. Да, конечно. А поначалу все очень радовались, думали, что делаем все гениально. Когда вся эта восторженная муть осела, стало ясно, что для него актеры — это составляющая, но ни в коем случае не главная часть кинематографического процесса. Свет, ракурс съемки, декорации, костюмы так же важны для него, ведь он по первой профессии и по складу характера — художник. Актер — это только мазок на полотне, еще одно выразительное средство. Гринуэй, конечно, не Хичкок, который считал, что актер хуже реквизита, потому что реквизит куда поставил, там он и стоит, а актер еще ходит, его надо все время направлять. Ну а Гринуэй... При всей его обходительности, необыкновенной интеллигентности и качествах истинного джентльмена он суровый властитель, властитель судьбы своего произведения. И то, что ему нужно, он выкачает и из актера, и из лошади, и из декорации.

Н.Мазур. Вы имели представление о замысле в целом?

В.Горчаков. Гринуэй рассказывал о нем. Для него, например, чемоданы — «чемоданы Тулса Лупера» — это тот опыт, тот груз прожитых лет, что есть у любого человека. И через ситуации, в которые попадает герой фильма, проходит тоже каждый. Тюрьмы, в которых он оказывается, — метафора обстоятельств жизни. Это может быть камера с решетками, финансовая или какая-то другая зависимость — любовная, сексуальная. И на примере всех этих странных, порой подчеркнуто гиперболизированных, даже фарсовых ситуаций Гринуэй хочет показать разные спектры человеческого универсума. Это все он сам мне рассказал.

Н.Мазур. Удовольствие, интерес, приятное общение, необычная атмосфера... А были ли какие-то проблемы, сложности?

В.Горчаков. Мне было легче всех, я — непрофессионал. А девушки наши, конечно, комплексовали. Ну еще бы — работать с таким режиссером! Они увидели, наверное, жуткую разницу, сравнив наших режиссеров и Гринуэя. Он другого уровня человек. Естественно, они все были влюблены в него, как в Учителя, гуру, носителя недостижимой культуры. Понятно, что им хотелось преподнести себя в наилучшем виде. Кстати, меньше всех страдала Кристина

Орбакайте. Переживала, конечно, по разным причинам, но внешне казалась очень спокойной. Ирина Бразговка волновалась, было видно по глазам, хотя это никак не отражалось на ее работе. Рената... Рената — само откровение. Как она справилась со своей очень непростой ролью! Ведь остальные характеры все-таки были одномерные. Рената — это что-то неземное, просто богиня.

Н.Мазур. Она любит повторять: «Я не актриса».

В.Горчаков. Она прирожденная актриса, ей ничего не надо делать. Ей надо войти в роль, и у нее все получается. Она не играет, но совершенно становится такой, какой должна быть, какой хотел ее видеть режиссер. Она поразила Питера.

Лариса Гузеева сильно нервничала. Она постоянно на репетициях говорила: «А можно я сделаю вот то-то, а можно я вот так скажу?» «Это очень нужно, хорошо, что вы поняли мой замысел», — говорил Гринуэй.

Вообще, Гринуэй умеет сказать нечто такое, что каждый думает, что он лучше всех. Это тоже хитрая режиссерская манера диктатора. Когда мы — в нашем узком кругу, естественно, — разговаривали о нем, то пришли к выводу, что он мог бы быть лидером секты и за ним бы пошли люди, отдавая все. И мог бы быть политическим деятелем, потому что обладает невероятной харизмой.

Н.Мазур. Он человек многословный?

В.Горчаков. Такое впечатление, что он употребляет ровно столько слов, сколько нужно для дела, то есть упрекнуть его в пустословии нельзя. А то, что он говорил, хотелось слушать и слушать, все открывали глаза и уши. Опять же нельзя сказать, что он тратил свое красноречие попусту. И на съемочной площадке он никогда не пускался в долгие объяснения. У нас не получилось того прямого контакта, который он мыслил, полагая, что все общение пойдет только через меня. Я был постоянно в кадре. А он сидел у монитора, далеко. Поэтому мы общались через Таню Красинскую. Она приходила и передавала нам его пожелания и комментарии. «Он сказал, что это чудесно», — говорила Таня. Причем тоже с восторгом.

Н.Мазур. Было ощущение, что он впустил вас в свой мир? Или сохранялась дистанция?

В.Горчаков. Он впустил нас в свой мир ровно настолько, насколько это было необходимо для работы. А мы с ним вели долгие разговоры отдельно. Его интересуют, например, вопросы русского языка. Какие слова приемлемы, какие нет, какие в тот момент в России пели песни... Надо сказать, что собственно реальность его не очень волнует. Вот ведь ходил же он в гимнастерке с орденом Ленина и орденом Александра Невского, с какой-то перевязью полуказачьей, в полупехотном обмундировании... Мы в какой-то мере были куклами в его театре марионеток. И, конечно, все мы очень волнуемся: что получится в результате? Он показал нам смонтированный кусочек предыдущего материала, который всех напугал. Экран дробится, один персонаж просто двоится в глазах, произносит одну и ту же фразу несколько раз, причем несинхронно. Думаю, нас ждет много сюрпризов, приятных и не очень. Единственное, что утешает: часть действия, которое происходит в XVII веке, в английском поместье, — это как бы оживающие картинки. Был некий английский художник, который написал пятьдесят пять конных портретов. Серия представляет собой прогрессию — от первого шага на лошади до того, что теперь мы называем «оргазматическим полетом», когда всадник и лошадь сливаются в едином порыве. Картины действительно существуют, и Гринуэй уже написал книгу по этому поводу. Он даже говорил нам, что после этого фильма, возможно, снимет «расширение» той экранной истории, в которой мы принимали участие. Девушки наши воспряли духом, они думают, что он снова пригласит нас для осуществления своего нового замысла. Обнадеживает еще и то, что костюмы были настолько богатые, вкусные, что вряд ли их делали лишь для промелька в кадре или для фона.

Н.Мазур. У вас с Гринуэем были свои тайны?

В.Горчаков. Безусловно, но, не углубляясь в подробности, не раскрывая секретов, могу сказать, что он постоянно комментировал мои действия на площадке. Он говорил мне: «Ну надо же, видно, как ты всех девушек любишь, как ты их уговариваешь, помогаешь. Вась, а ты не мог бы что-нибудь сделать, чтобы она, когда говорит, что любит лошадь, действительно ее любила?» Или: «Она хорошо сидит, но пусть сядет вот так, скажи, что это надо с кавалерийской точки зрения». Какие-то недостатки он подмечал, но просил меня не говорить, что это он сказал, явно не хотел восстанавливать против себя актрис даже неловким словом. Он знал, что лаской, нежностью мог добиться чего угодно и не хотел терять контакт.

Н.Мазур. Может быть, просто он человек мягкий?

В.Горчаков. Он мягко стелет. Но то, что он располагает к себе, — безусловно. Ведь 90 процентов режиссеров думают о конечном результате, о своем имидже, о чем угодно, но только не о самочувствии актеров, их настроении. И часто на этом проигрывают. Можно заставить актера что-то сделать, но будет видно, что он сделал это из-под палки или не в полную силу. Тем более — актриса. Женщину ведь можно соблазнить. Можно, конечно, и силой взять, но это совсем другое.

Н.Мазур. И Рената, и Кристина, когда рассказывали о Питере, все время повторяли, что он гений.

В.Горчаков. Во-первых, я не стал бы навешивать ярлыки. Во-вторых, о человеке, с которым общаешься, сидишь каждый день за столом, с которым говоришь и о великом, и о малом, трудно сказать, что он гений. Таких методов работы и таких результатов, как у него, я не видел. Все, что он сделал, безусловно, очень интересно. Может быть, вот такой он, европейский гений. В Америке его не понимают. Большинство у нас, даже те, кто говорит, что он великий режиссер, тоже не понимают.

Он сложный человек. Если заглянуть под мантию доброго волшебника, скорее всего там свои тараканы, свои комплексы, которые он очень здорово маскирует. Но великий художник — назовите любого — это не Санта-Клаус. Гринуэй не ужился в Англии, решил, что его не понимают на родине. Переехал в Голландию. В его группе, кроме актера, которого он уже прежде снимал, не было ни одного англичанина. Человек как бы добровольно отправил себя в изгнание.

Н.Мазур. А если он был доволен, как это проявлялось?

В.Горчаков. Говорил: это лучшие впечатления в его жизни, никогда не думал, что столкнется с такими талантливыми людьми, это замечательно. Ирину Бразговку очень хвалил, когда она спела. То есть «ежовые рукавицы» и всегда морковка в руке.

Н.Мазур. Из ваших рассказов следует, что актеров он больше выделял, чем остальных участников съемок.

В.Горчаков. Абсолютно во всем были соблюдены пропорции. Когда свет был установлен, кадр выстроен и в павильоне появлялись актеры — да, он начинал заниматься актерами. Но еще раньше он все со всеми решил и обо всем договорился. Он же снимал десятью камерами, и перед ним было несколько мониторов, а экран каждого монитора «разбит» на десять кусочков. Кстати, забыл у него спросить, почему изображение с одной камеры было перевернуто вверх ногами. Впрочем, Гринуэй с самого начала предупреждал: фильм будет не похож на остальные, кадр будет ломаться, будет несколько кадров в кадре плюс вариоэкран, «Чемоданы» можно показывать на стенах домов и т.п.

Н.Мазур. Вы могли задать ему любой вопрос, если вам что-то было непонятно?

В.Горчаков. Безусловно. Он всегда отвечал обстоятельно, никогда не отмахивался. Это тоже один из его способов расположить человека — продемонстрировать ему свое уважение.

Н.Мазур. Как вы расстались?

В.Горчаков. В последний день съемок, под конец смены, я уже засыпал от усталости. «Вы тут продолжайте. Василий, сиди, держи себя в руках», — сказал он и куда-то исчез. Час со мной еще возились, снимали десятью камерами, а когда, отснявшись, я вышел в коридор, выяснилось, что он уже уехал. Вот и всё.

Он говорил: «Вот вы мне не верите, что кино умерло. А ведь мы все скоро останемся без работы. Уже на подходе технологии, которые позволят снимать актеров без актеров. Кино моментально будет транслироваться из одной точки планеты в другую. Технологии просто все вытеснят. Возьмите историю искусств. На каком-то этапе одно из искусств является наиболее доступным, все без ума от него, а потом оно отходит на второй план и становится раритетом, уже не массовым искусством. То же самое будет и с кино. Что придет на смену, пока не ясно, но явно, что это связано с информатикой. Кристина, вы — певица, вы же знаете, что никто вживую скоро петь не будет. А вас, актеров, тоже заменят. Единственный, кто из вас может не беспокоиться о будущем, — это Вася, потому что люди никогда не научатся без знания языков общаться друг с другом. Вообще, единственные три профессии, которые всегда будут востребованы, — это переводчики, проститутки и гробовщики».

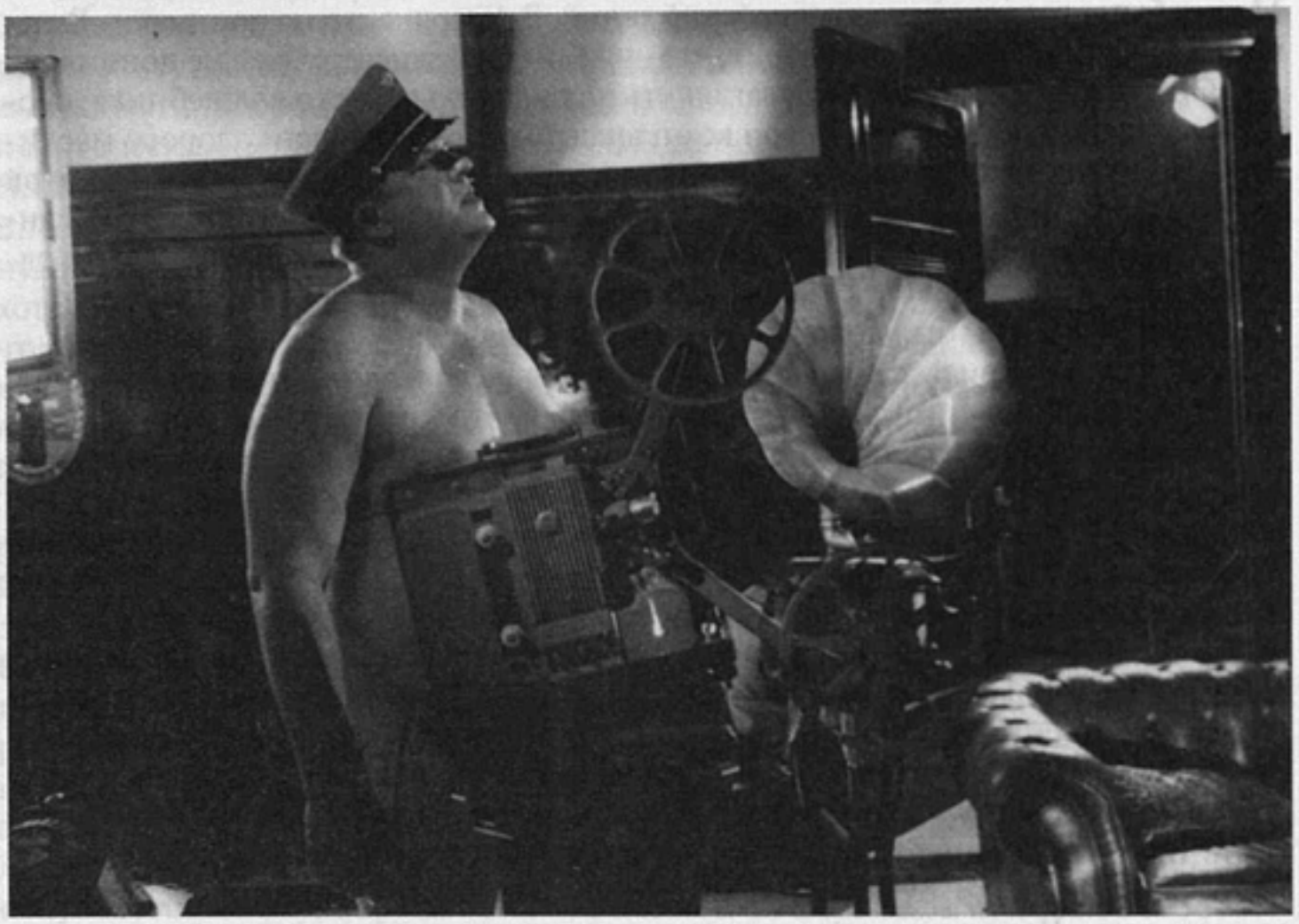
Н.Мазур. Василий, вам приходилось наблюдать много знаменитостей, и Питер Гринуэй — один из них. Ваше резюме?

В.Горчаков. Да, Гринуэй возник в моей жизни на определенном фоне. Совершенно ясно, что он стоит особняком, отдельно от всех.

АЛЕКСАНДР МИХАЙЛОВ

Гений и производство совместимы

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.ЗАРХИ



«Чемоданы Тулса Лупера»

Нина Зархи. Давайте пойдем от общего к частному: Могут ли российский продюсер, российская команда соответствовать всем требованиям западного кинопроизводства?

Александр Михайлов. Уверен, что мы многое можем, но только при одном условии: нам нужно ломать свои психологические установки, менталитет менять. Правильно рассчитывать свои силы и не надуваться по пустякам. Не доказывать всем, какие мы гениальные, важные, особенные. Доверять партнерам. И быть мобильными, гибкими — не упираться по пустякам. Скажем, у Гринуэя поначалу русский эпизод предполагалось снимать в России. Мы сели, изучили все наши реальные возможности и представили себе все проблемы, которые могут возникнуть. Например, приезд Стинга на один съемочный день — а Стинг, вероятно, будет играть героя фильма Тулса Лупера в зрелом возрасте, вообще эта роль разделена между тремя-четырьмя исполнителями — наверняка вызвал бы почти непреодолимые трудности: он ведь летает на собственном самолете, стоянка которого стоит сумасшедшие деньги. А охрана? Некоторые актеры боятся к нам летать — запуганы рассказами о русской мафии. Так что мы сели — все продюсеры, участвующие в проекте, всё взвесили и решили снимать в Италии. А там опять пришлось на ходу приспосабливаться к изменившимся обстоятельствам: итальянцы оказались не готовы к съемкам, и мы должны были мгновенно среагировать и перенести съемки в Германию, в которой уже все было готово к сроку. В жесткие рамки нельзя себя загонять, и готовыми надо быть к быстрой «перемене участи», ко всему быть готовыми заранее. Это главное условие работы на большом совместном проекте.

Вообще совместное производство, когда участвуют несколько стран — в нашем случае их шесть, — предполагает и согласование всех позиций, связанных

с существованием в каждой из них разных законов, норм и ограничений. Например, Германия поставила условие: они будут все готовить и снимать у себя. Правда, европейцам договориться между собой все-таки легче, поскольку в рамках действия европейской конвенции признается главенство этой конвенции над законами отдельной страны. К этому мы (государство) не готовы.

Н.Зархи. Вы поднимаете только российскую часть проекта, обеспечиваете только то, что связано с русскими?

А.Михайлов. Совсем нет. Мы все партнеры: Германия, Испания, Италия, Венгрия, Люксембург, Россия. Поскольку проект некоммерческий, он предполагает поддержку государства. Есть и нюансы, Люксембург, например, участвует как зона, в которой ничтожно маленькие налоги. Наша российская доля в общем бюджете трех фильмов — 10 процентов, деньги выделяет Министерство культуры, они небольшие, на дебют молодым выделяют примерно столько же. Это Гринуэй (!), а затраты на него — как на выпускника киношколы.

Н.Зархи. Но вне зависимости от размера доли все партнеры имеют равный статус?

А.Михайлов. Да. На каждом из этапов и на каждом из участков работы то один, то другой партнер берет на себя ведущую роль. Разумеется, есть старший или, скажем, главный продюсер: руководить он не может, он координирует все наши действия. Это очень опытный голландский продюсер Кейс Кассандер.

Н.Зархи. Все, что вы рассказываете, создает ощущение, что полный порядок и отсутствие сбоев в производстве гарантированы, несмотря на экстремальную сложность этого мегапроекта, самого амбициозного из всех, что делала кинематографическая Европа. Однако «случай Гринуэя» неизбежно несет и дополнительные трудности. Гений — всегда непредсказуемость, спонтанность, импровизационность (часто культивируемые для создания собственного мифа). А все это не может не вызвать срыв планов, потери времени, денег, сил всей группы. Можно ли причуды гения примирить с диктатом разумного производства?

А.Михайлов. Можно. Тем более что у Гринуэя не бывает причуд и капризов: все перемены, новые идеи — по делу, их польза для фильма понимается и принимается всеми, люфт по времени, допуск в расчете на *этого* режиссера, мобильность всех участников заложены в проект заранее. У нас было примерно триста вариантов календарно-постановочных планов, триста вариантов сценария. И все, от продюсеров до костюмера, готовы в минуту повернуть лыжи в нужную сторону. Пример с российскими актрисами показателен. Изначально то, что они делают, вообще не было нашим эпизодом, но на кастинге в Москве девушки так понравились Питеру, что он придумал, что это будут русские аристократки в Чехословакии. Должна была при этом быть одна актриса, но в результате их оказалось четверо. Да еще и Вася Горчаков, переводчик, получил роль. И вместо двух дней мы снимали восемь: так увеличился эпизод. Все решалось ночью. За ночь нужно было перевести четыре новых монолога, которые Питер написал, потому что на утро уже была назначена съемка. Предельно собрались и всё сделали, ни на минуту никого не задержали. Сняли тридцать минут экранного времени, причем Питер меня заверил, что эпизод останется в полном объеме. Рената Литвинова, Лариса Гузеева, Кристина Орбакайте и Ирина Бразговка, гарцующие на лошадях, танец лошадей — их было двадцать пять, причем в центре огромного павильона соорудили круг, который вращался, а лошади шли навстречу его движению, магическое освещение, тщательно выверенное Питером вместе с оператором-постановщиком, — все это создавало совершенно удивительную, завораживающую атмосферу. Фоны будут подложены потом, возможно, придется еще подснять летние поляны с нашими актрисами...

Н.Зархи. Однако вернемся все-таки к издержкам — неизбежным, когда имеешь дело со столь прихотливым талантом.

А.Михайлов. Эти издержки, во-первых, оправданы, а во-вторых, не так уж и велики — благодаря тому, что Гринуэй абсолютно точно знает, чего хочет. До мелочей. Входит, например, в костюмерную, смотрит костюмы и просит что-то поменять, иногда радикально, но объясняет все до деталей. Двадцать человек тут же начинают все переделывать. Шляпы придумал нашим актрисам уникальные, таких еще никто не видел, парики, сам все показывал гримерам и парикмахерам. Двухметровую гору волос, лежавших в гримерной, использовали до последнего волоса — все пригодилось. А Литвиновой нарисовал красные брови; гример, которая с ним давно работает, сначала даже немножко обиделась, на мгновение...

Н.Зархи. Работу облегчает выдающееся владение профессией режиссера — во всех ее ипостасях...

А.Михайлов. Да, гений гением, но ремесло Гринуэй знает досконально. Все думают, что он такой «завернутый», а он производственник замечательный. За двадцать пять лет работы в кино я ни разу не имел счастья участвовать в таком безукоризненно совершенном процессе — с точки зрения производства. Другое дело, что Питер использует ресурсы проекта — финансы, время, группу, актеров и т.п. — на четыреста процентов. Сам он, по-моему, не спит, не ест...

«Чемоданы Тулса Лупера»

Но лишнего, сверх отпущенного ему никто ничего не дает: я сам ходил клянчить для него дополнительных лошадей — ему отказывали. Ни одной секунды впустую, ни одного неиспользованного предмета, человека, кадра.

Н.Зархи. А как же импровизация, пересъемки?

А.Михайлов. Импровизация — в творчестве, в производстве все четко спланировано. На площадку Гринуэй приходит абсолютно готовый, в семь утра. Снимает двенадцать часов. Потом репетирует, так что работает ежедневно часов по шестнадцать-семнадцать. А что касается пересъемок, которые действительно не любит ни один продюсер в мире, так с Питером никто не знает, пересъемки это или совершенно новый эпизод появился, у него каждый шаг замотивирован. Ну и, разумеется, команда у него соответствующая. На пяти языках в группе разговаривают, но слаженность, понимание друг друга и режиссера, профессионализм, чувство ответственности просто уникальные.

Съемка организована и продумана, как хирургическая операция, все разведены по местам, никто никуда не носится, разговаривают шепотом, потому что везде стоит громкая связь «Спикеры». Рядом с Питером у монитора всегда сидят два человека — монтажер и главный компьютерный гений, все ведь сразу вгоняется в компьютер — по технологии фильм аналогов не имеет, это прорыв в какое-то другое измерение. Чуть сзади, за режиссером, сидит гример и первый ассистент режиссера. Вежливость царит фантастическая, всех за все благодарят — наши актрисы поначалу были в шоке. Снимают сразу много камер, иногда до десяти, цельный образ держат в голове только главный оператор-постановщик и Питер.

Н.Зархи. Кроме наших артистов в группе русских нет?

А.Михайлов. Зачем в Тулу со своим самоваром ехать? Но наши актеры ему так понравились, что он хочет снять картину с актерами из России. «Некрофилия» будет называться...

Н.Зархи. Ответ отечественным некрореалистам...

А.Михайлов. Все, правда, может сто раз поменяться. Закончу об организации съемочного процесса. Постоянно работает производственный штаб, из него ежедневно приходит подробнейшая информация: расписание, график, занятость каждого, все детали работы и так называемые «вызывные листы», их присылают даже тем, кто в данном этапе не участвует, как мы сейчас, например. Когда мы участвуем, то наш лист еще более подробный, детализированный. Кстати, еще одна форма нашего участия — хроника советская — три часа материалов: ее российский режиссер подбирал, так что он вылетит туда, где ее будут монтировать.

Н.Зархи. Блок российских эпизодов начинается в каком году?

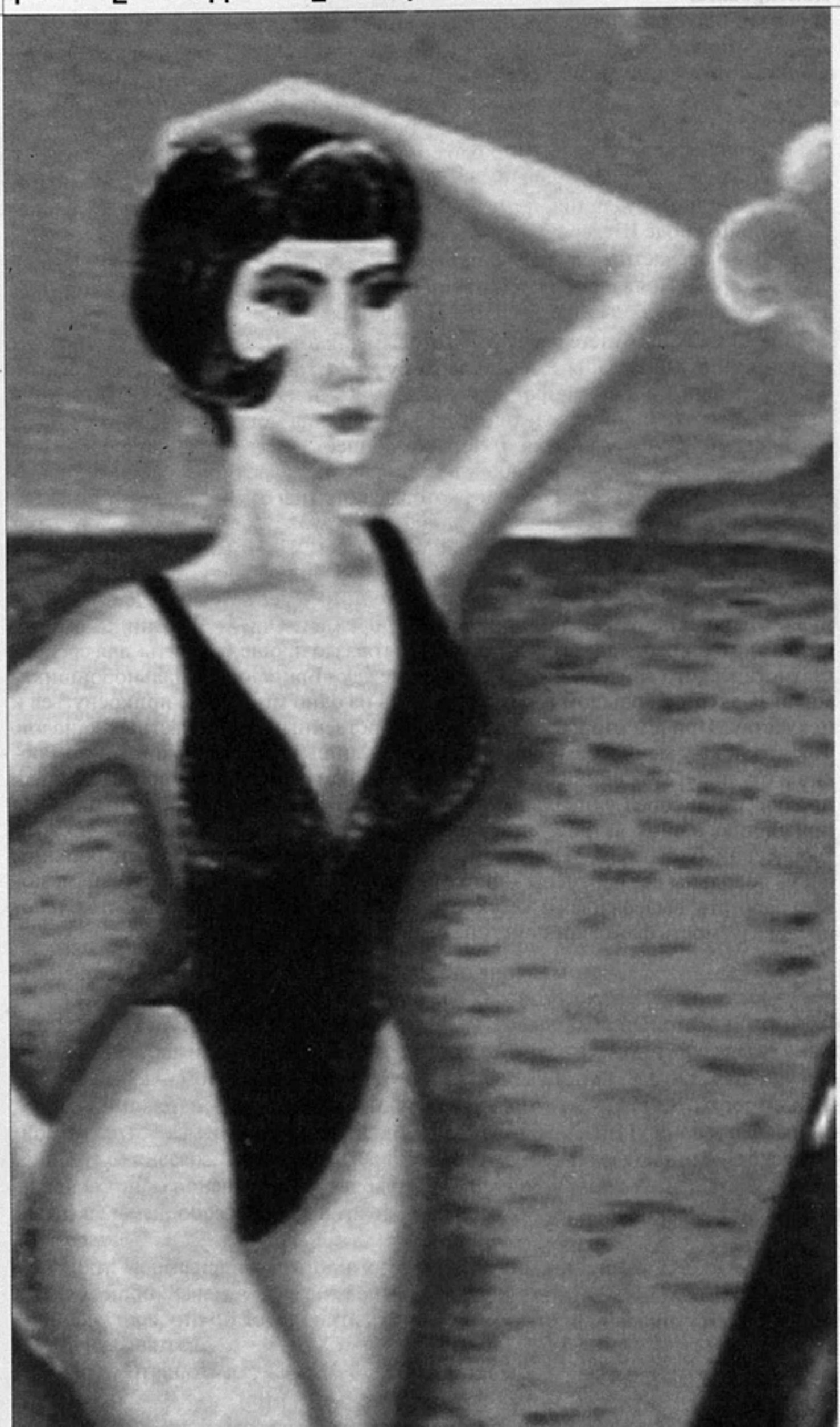
А.Михайлов. В 1947-м. Это то, что снималось — русские аристократки на лошадях, потом наши актрисы еще снимались обнаженными, это сцены в постели, разумеется, по-гринуэевски сделанные, красивые до невозможности. Снимались они в закрытом режиме, группа на площадке сводилась к минимуму.

Предполагается кроме этого блок эпизодов, относящихся к 1960 году. Пограничная застава, очень маленькая, затерянная где-то между Западом и Востоком. Командир-неудачник, который страдает, сосланный в эту глушь, и его жена — что-то вроде Шахерезады наоборот — она находит удовольствие в том, что заставляет несчастных людей, бегущих с Востока на Запад, рассказывать ей свои истории. Появляется там и некий очень странный персонаж, с которым у этой скучающей дамы завязываются отношения.

Н.Зархи. А как вы будете работать с готовым фильмом?

А.Михайлов. «Чемоданы Тулса Лупера» будут состоять из трех фильмов. Киноверсию первого — 2800 метров — мы везем в Канн на фестиваль. Телеверсия — это четыре-пять серий. Следующие два кинофильма могут быть разбиты иначе, число серий может разниться от четырех до шести, всего их шестнадцать. Над русской версией мы начнем работу в мае, она будет адаптирована и дублирована, потому что в фильме есть вещи, которые понятны без пояснений только европейскому зрителю. К тому же в фильме много субтитров, их тоже надо учитывать — все это мы подробно обсудили с Гринуэем. По поводу телеверсии пока еще ясности нет, я веду переговоры с несколькими российскими каналами, но есть среди них и такие, которые совершенно не интересуются творчеством Гринуэя. Мышление телевизионщиков меня поражает. Они — заложники ими же созданного стереотипа телеаудитории. Им гораздо проще «слудить» для среднестатистического зрителя что-то среднее между «Бригадой», «Дальнобойщиками» и «Сексом в большом городе», чем хоть на одно мгновение прикоснуться к искусству. Причем это касается как государственных, так и частных каналов. Так что пока у меня в безусловном активе — лишь уверенность в том, что Россия и студия «12 А» приняли участие в настоящем европейском проекте и я как продюсер приобрел уникальный опыт, а вся российская группа испытала, по признанию наших актрис, едва ли не самые счастливые мгновения в своей творческой биографии. При этом, что особенно приятно, и нами остались очень довольны все партнеры — в том числе и сам Питер Гринуэй. В общем, можем работать, выдерживая и жесткие правила европейского производства, и непредсказуемость фантазии поистине великих режиссеров.

РЕПЕРТУАР



«Бродвей. Черное море», режиссер В.Манский

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Интернационал

«Бродвей. Черное море» открывает историю реального пространства (палаточный городок отдыхающих между Туапсе и Новороссийском) как исторического времени. А история реального времени (лето 2002-го) предстает здесь как виртуальное пространство, исчезающее в финале сезона, оживающее в следующем. Промежуток между «концом и началом» есть объект наблюдения — натурфилософия — Манского.

«Частные хроники. Монолог» снимали люди, которые любят не только снимать, но и сниматься (фотографироваться). В фильме «Бродвей. Черное море» Манский уже сам (и с оператором) снимает «этих» (не в прямом, конечно, смысле) людей и моделей пляжного фотографа, выставляющих себя напоказ с шокирующей естественностью.

Кажущаяся наивность монтажных «Частных хроник» была связана с любительской съемкой и провокативным монологом рассказчика. Документальный и одновременно ирреальный «Бродвей» высвечивает время-пространство между реальным положением вещей и киноправдой, которая обычное зрение не имитирует. В «Частных хрониках» нас знакомили с биографией анонимного человека, с его обидчивым взглядом на историю страны, пробудившую личные травмы. Теперь биографии конкретных людей реконструирует зритель. А Манский репрезентирует общую и уникальную историю как частные и банальные истории.

«Бродвей. Черное море»
Автор сценария и режиссер **В.Манский**
Оператор **П.Костомаров**
Звукооператор **В.Кругликов**
РТР, «Вертов и К°», Чешское телевидение, YLE-TV2, MalaDe
Россия — Чехия — Финляндия — Германия
2002

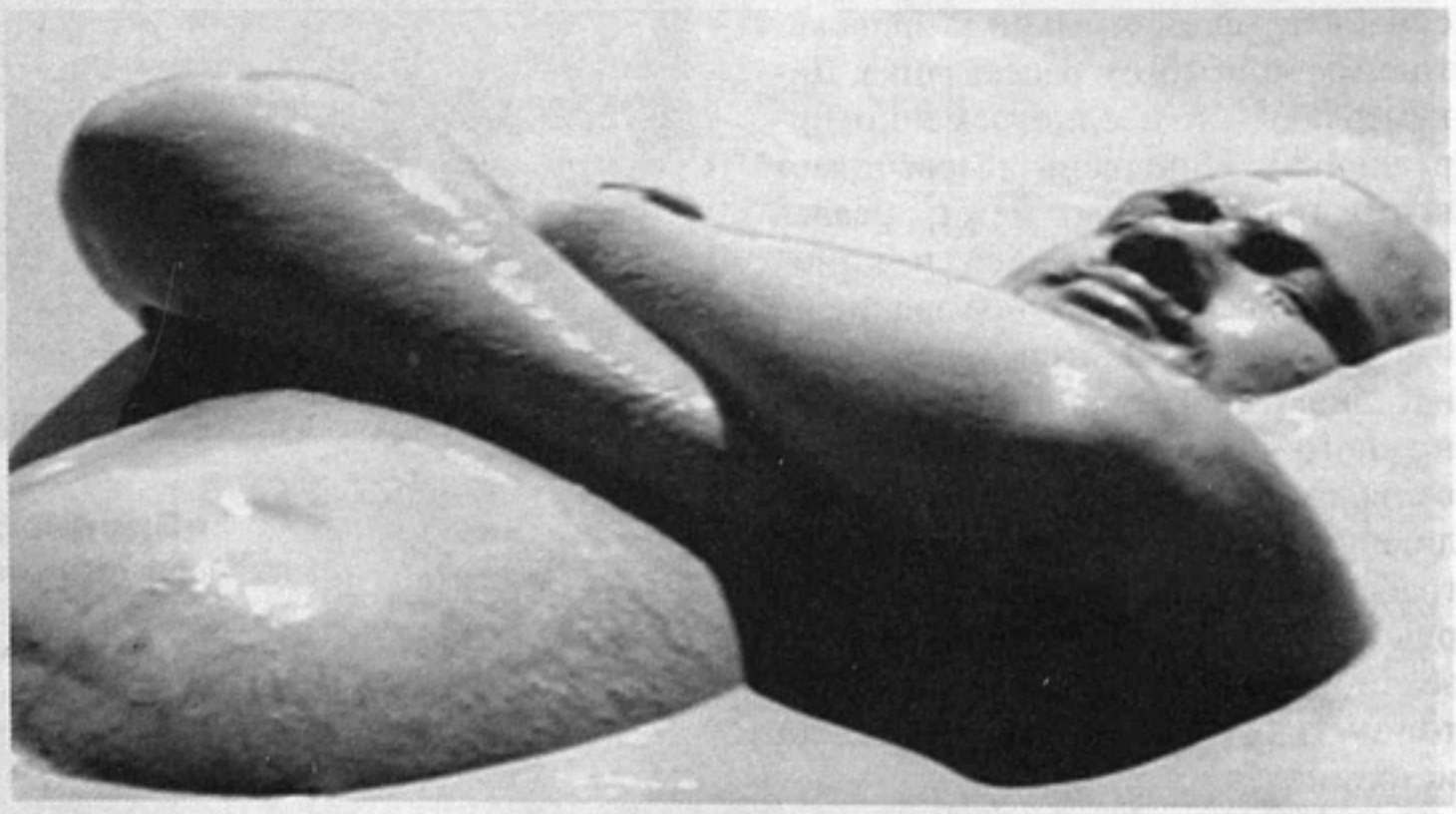
«Бродвей. Черное море» — антиглобалистская метафора города-мира.

«Дикари» и обслуживающий их персонал предстают тут такими, какие они есть или хотели бы видеть себя. Не случайно на роль главного персонажа «Бродвея» режиссер выбирает фотографа Женю. Сам себе режиссер-фальсификатор, модельер пляжного ателье превращается в модель художника Манского. Аксессуары фотографа-художника — верблюд, питон, искусственная пальма. Его партнер, кормилец, член семьи — обезьяна Филя. «Становление животным» — перво-наперво приматом, имитатором и прародителем — обеспечивает многосложный смысл фильма, его гиперреальность и образность. А также оптику жизнеописания «первобытного» микросообщества, показанного в труде, семье и сексуальности, в играх и праздниках — в «археологии знания», почти по Фуко. «Археология» тут не метафора, а способ обращения с материалом, прикосновения к тому, что непременно будет утрачено, но сохранится на пленке.

В этом черноморском «оазисе», где объединились отдыхающие, сезонные рабочие, массовики-затейники, длится след давних болей, бед и обид. Такое наследие Манский вкрапляет совсем незаметно. Но и вместе с тем — в патетическом тосте, но и — в другом эпизоде — с беспечностью, равной забвению.

Поначалу никакие вспышки молний не угрожают мирным забавам. Здесь шашлычника Вартана спрашивает о застарелой ране массажист. В разговоре мелькнут, как штампы общения, Карабах и точная дата сражений. Но то, что в фильме мелькнуло, придает его миру (и миру вообще) тревожную неустойчивость, трудноуловимое беспокойство. Здесь все пляжное — городское — население стоит в длинной очереди (генетически советская закалка) у силомера в дизайне ракеты. Победителя ждет французский коньяк, и владелец аттракциона, похоже, грузин, вопрос об армянском коньяке спокойно отклоняет. Здесь карлик-клоун Миша в безоблачный вечер обласкан сочувствующими зрителями. Но когда море заштормит, палатки затрещат по швам, мы увидим крошечный план спящего Миши и содрогнемся: а ведь первого снесет. Но Манский ничего не педалирует. Пляжные обряды, ритуальные анекдоты уравновешены — как война передышкой — другой ритуальностью: тостом за «безвременно ушедших», которые «живы, пока мы о них вспоминаем», смонтированном с летучим планом какого-то мальчика...

Люди, как животные, — бродвейские эмигранты, изучающие английский, спасающиеся из горячих точек, борющиеся с походными условиями и не замечающие их варварства, — сняты в грязном туалете, в лечебной грязи на пляже, в грязной воде после бури и натиска шторма. Животные, как люди, — в одиночестве, бездомности, в труде и любви («Прости папу», — говорит Женя Филе). Такой «зоопарк» достоин нежнейшей животной любви Киры Муратовой. Художественная материя Манского поражает (в том числе) и тем, что виртуальная в прямом смысле реальность уловлена им на границе и в момент своего исчезновения, в своей небытийности и интимной сопричастности.



«Бродвей. Черное море»

«Бродвей. Черное море»

Жанр «Бродвея» — житие («бытие»). Называться оно может — безоглядно, без смеха и неповторимо — «Животная любовь», «Соборяне», «Война и мир», «Влюбленный агент», «Мужчина и женщина», «Очарованный странник». Но я выбираю «Интернационал» «дикарей» и парий общества, имеющих право на труд и на отдых, несмотря на социальные и природные катаклизмы. Эта общность угнетенных, пока не чувствующих своей угнетенности, не знающих своего будущего. И только археология способна помочь им раскрыться.

Собирая в деревне под Бежецком (на филфаковской практике) фольклор, я разговорилась с чудной бабкой, о которой до сих пор не забыла. Про свою внучку она с восхищением сказала: «В ней столько всего. Не девка — город!» А в нем, этом городе, наверняка был свой Бродвей.

«Частные хроники» знаменовали «смерть автора» в образе комментатора любительских кинокадров. Тот мемуар, наложенный на «визуальную летопись эпохи», наговаривал погибший (до начала картины) культпросветчик. Он смотрел на веселые картинки (наших праздничных будней и тошнотворных календарных праздников) и «опускал» документальную реальность на дно посмертной «переоценки ценностей». Его самого на дно опустило кораблекрушение.

Монолог «Частных хроник» оказывался репликой «подпольного самодеятельного художника», не принадлежащего при жизни к нонконформистам. Однако Манский такой шанс своему вымышленному персонажу делегировал, расставаясь тем самым и с ним, почему-то лишним на этом празднике жизни, и с его — веселящим глаз зрителей — прошлым. Это был потухший, черно-белый взгляд человека с утомленным голосом Цекало. Взгляд другого человека на родные картинки чужой ему жизни. Но не взгляд режиссера, сыгравшего там роль архивиста-реконструктора.

В «Бродвее» Манский берет себе роль археолога, откопавшего обряды и мифы палаточного поселения. Истории персонажей (шашлычника, фотографа, уборщицы туалета, роженицы, солдатиков, пляжных незнакомок, торговок, безмолвных выразительных детей и охмуренных эротическим воздухом подростков), каждый из которых имеет свою тему, позу, интонацию, свой лейтмотив и свои взгляды, составляют историю пост-или-доисторической материальной культуры. Одна поклонница фильма назвала ее языческой. Но Манский одновременно снимает и коллективный метафизический портрет этих «детей природы», демонстрирует власть их желаний и власть природной стихии.

Оптическая загадка кино Манского неотделима от настроения картины, от скрещений-перепадов радости, тревоги, печали. «Бродвей» — стратегическая площадка для испытания художественного метода режиссера. Потому что зыбкое прибрежное пространство и утекающее, как песок сквозь пальцы, всё по-

глощающее время побуждают его видеть то, на что другие не смотрят. Находить сближения и разрывы там, где иным документалистам мерещатся зазоры и непрерывность.

Возрождая автора — после смерти автора и героя «Частных хроник», — Манский обращает наши органы чувств к небывалому пока здесь документальному кино. На Западе ему, конечно, близок австрийский гений Ульрих Зайдль. Эффект такого реального кино — в соединении двух половинок Европы в безграничную реальность. И в реальность становящуюся, всегда незавершенную. Их образность — в беспощадном (от нежности) взгляде. Откровенном, но лишенном смакования. Поэтому пляжный туалет снят Манским бесчувственно, как репортаж, без подтекста. Как сверхреальная подробность загрязнения-очищения окружающей среды. Но антропологический взгляд режиссера может показаться взглядом этнографа, поскольку наша социальная экзотика закрыта для тех, кто дикарем не отдыхал, не отдыхает и не будет отдыхать. Или об этом вспоминать не хочет. Само собой, что эпизод в туалете не есть провокация. Подобно тому как изображение обнаженных моделей не есть порнуха (хотя в свое время даже зрители «Олимпии» Мане ужаснулись, ощутив себя не на выставке, а в пространстве между публичным и сумасшедшим домом).

«Бродвей. Черное море»

По каналу «Культура» показывают кусочки любительских хроник с обязательным указанием источника. Ничего никому не говорящие фамилии киносъемщиков подтверждают факт исторического документа. Его ценность — в «анонимности» хранителей архивов.

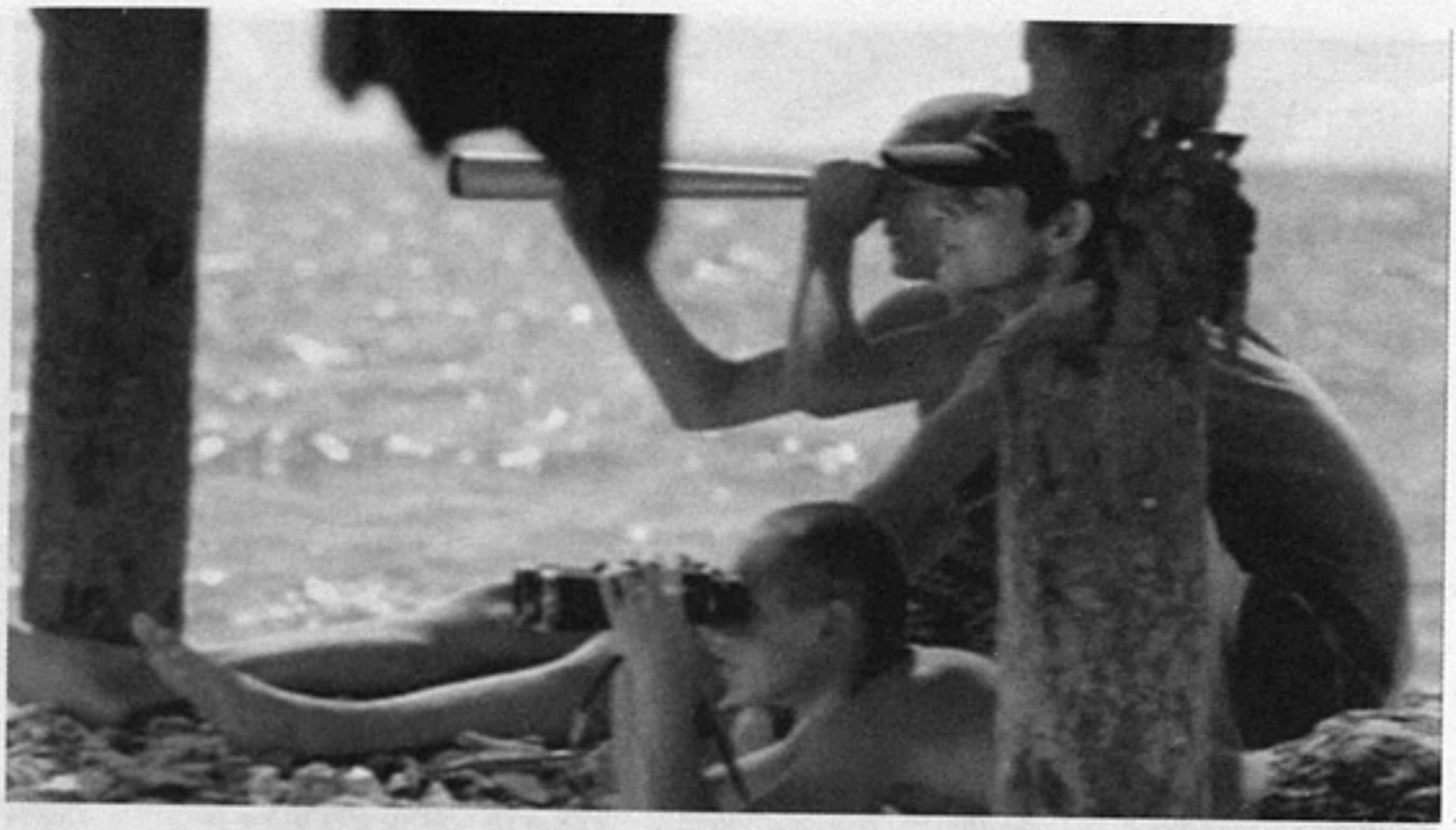
В «Бродвее» мы следим не за тем, что Манский снимает и монтирует, а за тем, что он в этом потоке людей и реальности *видит*.

Идеальный для документалиста замысел: показать самую обычную и внезапную повседневность напрямую, без прикрас, за исключением прекрасных, как мечта, фотокарточек Жени. Но в его снимках больше хоррора, чем в эпизоде общественного туалета. Поэтому медиумы Манского в этой среде — Женя с Филей, «собакой», козлом отпущения животного отчаяния хозяина, его неудовлетворенных страстей и чувствительности, не всегда только с пьяных глаз. Его фотоотпечатки, остраняющие и приближающие реальность «с приветом из Крыма», обретут качество документа только после того, как этот город в воздухе растворится. Тогда неловкость корпулентной тетеньки, с трудом (охота для съемки пуще неволи) взобравшейся на верблюда, забудется, как сон, оставив документ победительного соития «пустыни и моря». Или бродвейского представления на черноморском курорте.

Маленький человек (карлик, дети, наивные любители фото, мелкие служащие) — в прямом и руссколитературном смыслах слова — населяет это походное место, переходное время.

«Кесарю кесарево», — недаром и невозмутимо скажет фотограф шашлычнику.

«Бродвей» — фильм о неповторимом времени, о цикличном умирании-воскрешении природы, о времени, когда «те самые события» случились там или совсем рядом и унесли отдыхающих с берега за горизонт. Это фильм о длящемся настоящем, где звучит, обрываясь, эхо прошедших и будущих военных кампаний, которые зацепили одного и другого и, возможно, кого-то еще из безымянных персонажей, по которым проехала камера. Но это панорама не «бородинской битвы», а трудового братства, семейного лагеря в зоне отдыха.



«Бродвей. Черное море»

Здесь люди свободны, но и начеку. Еще жарятся на солнце, но гроза уже «за перевалом». В этом времени не пропущено и время прерванных возможностей, оборванных альтернатив. Неповзрослевшие, но закаленные товарищи, прошедшие войну кто на каких фронтах, зависли посередке, в межсезонном промежутке своей жизни.

Женя, фотограф, хочет, чтобы его сын, которого мы на пляже, на шарашке отца, не увидим, стал бы не фотографом, а «вырос на высоких технологиях». Один из отдыхающих следит, чтобы его сын учил английский, и на излете каникул с радостью выдыхает: «Ты стал иностранцем». А Миша, бежавший (с арены тбилисского цирка после начала суперзрелищных, ему не по росту военных событий) сюда — в бродвейское шоу, должен после закрытия сезона отправиться в цирк Ростова. Или в московский — промелькнувшее имя столицы звучит как беззлобная насмешка над его беззащитной судьбой. Или в цирк «Монте-Карло» — ну а это слово, царапнувшее пленку «Бродвея», почти убило иронией мечтательность бедных людей.

Артистичная публика поднимает карлика на стол, возвышает до небес — под купол воображаемого цирка, где он протыкает воздушный шарик и оставляет его невредимым. Награда трюкачу-бедолаге — рюмка водки, которую карлик пьет по-гусарски, без рук. «Ты Моцарт...», Манский, Миша...

Разнообразные предчувствия создают неизъяснимое напряжение картины. Жужжащий шмель на фоне аппетитной «ваты» — пляжного лакомства; картинки обнаженных красавиц, которые пригвоздит к стенке своей каморки спасатель, оповещающий в рупор о безопасной «зоне купания»; качели, свисающие с хрупкого моста; мужской туалет (который при занятых местах убирает женщина) с радушным указателем «Welcome», откуда выходит парень в майке с надписью «Титаник»; нетрезвый молодой человек, надрывающий песню про «батяню, комбата», а кажется, что он, подобно «Моделям» Зайдля, вперившимся в зеркало, как в камеру, смотрит тоже в камеру, а не в монитор с текстом песни; стрельба Вартана холостыми патронами — все разряжается бедствием.

«Бродвей» смывает «потоп». Он разрушает «крепостные» укрепления, рвет палатки, пустые бутылки качаются в грязной воде, как детские лодочки, а одинокий котел над потухшим костром — как разоренный «очаг» или «ковчег» посреди бескрайнего водного пространства.

Потом буря стихает. Те же толстые и тонкие, мужчины и женщины, молодые и зрелые погружаются в мутную воду, словно в купель. Но ведь и раньше они закапывали себя в мокрый песок, строили замки на песке, прямо как дети. Эти гнилые воды, в которые облегченно — после шторма — и небрезгливо опускаются люди, будто в чистое море, — рифма к уборной, в которой,

«Бродвей. Черное море»

как на «Титанике», можно утонуть, а можно, как в фильме «Титаник» или на фотках Жени, пережить пляжный роман или хотя бы «получить удовольствие».

Приморский разгоряченный эротизм, жалкую, но и вполне ничего себе телесность Манский наблюдает заинтересованно и дистанцированно. Вот крупногабаритная тетка лижет эскимо. Вот подальше и потому соблазнительнее — через подзорную трубу мальчишек — покажется голая попка. Вот Миша танцует с сердобольной барышней нормального роста. Вот звучит лезгинка. И славянки танцуют — как ни в чем не бывало — свой, совсем другой танец. Как бы на прощанье с этим летним «Интернационалом», в его память. Вот Женя украшает (на фотках) своих сезонных утешительниц. Он знает, как задобрить эту реальность, но ему она не всегда удается, дается. И он, пьяный, скандалит, приголубливая свою обезьяну. Вот прямо в воде молодая женщина рожает под присмотром мамы и мужа. Вот дрожащая от волнения камера направляется — в crescendo — за спасателями, бегущими к утопленнику, выброшенному на берег. Вот отдыхающие моют посуду в ведрах, готовят еду в котелке, читают «Отче наш», а их палатки сняты как бивуачный военный лагерь. Но и — в сумерках — как свалка измордованных покореженных машин, на которых эти люди — униженные и неоскорбленные — приехали к морю.

Пространство «Бродвея» — пересеченная совсем разными взглядами местность. Это взгляд на себя персонажей — на фотографиях вместе с (несуществующими в реальности Новороссийска—Туапсе) верблюдом и пальмой, которые несет на себе, везет за собой Женя. И взгляд Манского на этих людей до и после фотографической съемки. Взгляд окрест, в упор, вскользь и в сторону. Но и сквозь подзорную трубу мальчишек, разглядывающих натуру на нудистском пляже. Не говоря о взгляде, пропущенном сквозь пляжный фотореализм, переведенном на 33-*мм* пленку и натурализовавшем квазиреальность этих людей. Если когда-нибудь кто-то из фотомоделей картины отправится на тот пляж, он не найдет того, что было на самом деле, но тем не менее осталось только на карточках — в «амаркорде».

Радикальный документалист, несентиментальный лирик Манский прояв-

ляет ускользающую современность (времянок-«бытовок», расслабленного и жалостливого застолья; приближенного, как при фотоувеличении, пляжного туалета; гротесковой и трогательной танцплощадки...) и сохраняет воображаемую жизнь, запечатленную гламурным черноморским фотографом.

Это кино рассеивает, расставляет, собирает в фокус пространство между документальным фактом — жизнью врасплох, постановочными фото и напористым-сосредоточенным киноглазом режиссера.

Умышленность, а точнее, законы арт-пространства Манского оснащены гиперреальной фактурой его моделей и участью-существованием этих людей, их

«Бродвей. Черное море»

душевным и телесным ущемлением. А документальная резкость обретается, как в повествовании о бездомной циркачке Каштанке, «чудесами в решете», то есть смелым монтажным нарративом — когда, например, эпизод купания солдат поставлен встык с гимнастикой беременных женщин — и визуальной пластикой, которую, казалось, выжгло это оголенное на солнце безобразное (ударение на втором слоге) пространство.

Глазомер Манского подхлестывает и концентрирует светопредставление картины. Игру, тоску, дражемент естественного и искусственного освещения. Их сосуществование, плотность, растяжку в суточном движении времени — с вечера до полудня, от рассвета до заката, времени каникулярном, индивидуальном, природном. Ресурсы световой режиссуры — не секреты фирмы Манского, снимающего на своей студии в компании с Вертовым (она так и называется: «Вертов и К°»), но археология зрения режиссера. Конкретного и всеохватного, нейтрального и небесстрастного. Поэтому дым от костра, на котором готовится пища, поднимается над городом, как романтический туман; поэтому в мерцательном, как схватки, свете, ночью рождается девочка; поэтому — с упадком сезона — карлик поднимается на верхотуру и снимает карнавальную лампочку — праздничный шар.

Эта новая частная хроника не свободна ни от общества, ни от прошлого-будущего, ни от турбулентных явлений природы. Эта империя страстей кипит и охлаждается на границе ежедневных конфликтов, устремляясь в бесконечность. Когда (или будто) личная жизнь уже не касается бедных людей и роскошных моделей. «Моя личная жизнь меня не касается» — название выставки Алены Мартыновой.

А Виталий Манский подумывает сделать выставку фотокарточек Жени. Их так много — есть из чего выбрать.

ВИТАЛИЙ МАНСКИЙ

Искусственные птицы

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

«Бродвей. Черное море»

Зара Абдуллаева. Как на протяжении последних лет менялся проект «Реальное кино»? Была ли поначалу в таком названии какая-то ужимка или метафора нового документального кино?

Виталий Манский. Я вообще не склонен верить в легенды про яблоко, упавшее на голову Ньютона, или про сон Менделеева. Любое открытие, хотя сам я на него не претендую, требует красивой истории. Сейчас можно было бы сказать: «Да, я предчувствовал...» Но так говорить не надо. Была игра, построенная совсем не на том «реальном кино», которое сейчас мне близко или которое я ощущаю как интересное художественное направление. Впрочем, не уверен, что словосочетание «реальное кино» произнес впервые именно я. Тогда в общественном сознании существовало представление о документальном кино, которое себя дискредитировало долгими годами подчинения идеологии. Но было кино, которое делал и я, и близкие или интересные мне люди. «Беловы» Косаковского, «Счастье» Дворцевого.

Хотя мое отношение к реальному кино абсолютно с тех пор изменилось. «Беловы», например, и другие фильмы находились не только в реальной оппозиции существующему документальному кино, но были реальным прорывом в реальный кинематограф, в реальную жизнь. Но пока еще не «реальное кино» — лишь первые шаги в этом направлении. Документальное кино я делю для себя на три этапа развития. На первом оно получило название «документального». Но, кроме фиксации факта, ничем больше не занималось. Потом Флаэрти и Вертов создавали из факта новое арт-пространство. Документальное кино стало, грубо говоря, видом искусства. Но в тот же момент перестало быть документальным. Однако термин менять не стали. Хотя к реальности оно в тот момент перестало иметь какое-либо отношение. За исключением того, что в этом кино присутствовали живые люди. Но! Флаэрти два раза снимал Нанука. Нанук был практически его актером. А что творил Вертов — я, как его почитатель, вообще молчу. Сейчас возникает реальное документальное кино. И я претендую на то, чтобы оно обозначило третий этап развития этого вида искусства. Потому что

(и почему моя «Благодать», или «Беловы», или «Хлебный день» — всего лишь попытки проникновения в реальное кино) сегодня — благодаря технологической революции — возникает возможность приблизиться к человеку, наблюдать за его жизнью, не изменяя ни жизнь, ни человека.

Вчера мы с Наташей[1] смотрели французские «Птицы-кочевники» и на пятидесятой минуте начали спорить. Наташа была убеждена: так снимать невозможно, наверняка это компьютерные ухищрения. А я вижу, что нет, не компьютер. Мы остановили пленку и стали смотреть, как это сделано. На DVD есть фильм о фильме. Там объясняют, что когда птица находится еще в яйце, с ней уже можно общаться. Когда она вылупляется, то идет за тем, кого первым увидит. И режиссер становится для такой птицы мамой. Наташа говорит: «Всё, эта картина для меня не существует». Я удивился, но она ответила: «Потому что это искусственные птицы». Но я уверен, что в документальном кино, которое раньше существовало, были искусственные люди. И говорить: «Я не принимаю «Птиц», значит, признавать, что не принимаешь все кино, начиная примерно с 1924 года до наших дней. Потому что такое кино и сейчас снимается. В этой связи могу сказать, почему я недоволен «Бродвеем». Задуманная конструкция и мое понимание картины оказались гораздо богаче того, что получилось. Возникли непреодолимые технологические барьеры, которые не дали мне, художнику с маленькой буквы, реализовать замысел. То, что мы делаем, — еще не «реальное кино». Но совершенно ясно, что мы стоим на его пороге. Лет через пять — и я в этом убежден — понятие «камера» перестанет вообще существовать. Если уже сейчас в человека вживляют чипы, которые следят за его здоровьем и передают в компьютерные центры сведения об изменениях состава клеток, кровеносных шариков... Если во всех офисах и даже в частных домах, во всех подъездах есть камеры наблюдения... Я только что закончил фильм о Вишневской и Ростроповиче. В их парижской квартире вдруг вижу — камера в углу. Вишневская объясняет, что камера передает изображение в полицейский участок. Я говорю: «Сейчас вы одеты, а утром, когда встали...» «Да пусть смотрят!» — отвечает она. Значит, Вишневская с Ростроповичем фактически (из-за охраны картин, антиквариата) уже живут «за стеклом»! А через пять-десять лет весь мир будет тотально просматриваться. И режиссер станет, мне кажется, уже не снимать, а конструировать из этих имиджей кинематограф. Тогда и настанет время «реального кино». Просто сейчас мы об этом не особенно задумываемся. Помните, у Альмодовара эта журналистка с камерой на голове...

З.Абдуллаева. Кика.

В.Манский. Нас все это ожидает. Подобно тому как фотография прошла путь от дагерротипов до поларoида и цифровых камер, так и кино изменяется. И мы доживем до настоящего реального кино.

З.Абдуллаева. Такой этап, когда реальность стала как бы отпечатком себя самой и поэтому художники стали писать со слайдов, чтобы к ней вернуться, был в американском фотореализме.

В.Манский. Да, да.

З.Абдуллаева. Но про реальность в культурном обществе давно уже неприлично говорить. Ее заменили «знак», «образ», «метафора»... Хотя совсем недавно вроде опять «стало разрешено». Незыблемые, казалось, конвенции дали трещину. Вам всегда было легко произносить слово «реальность»? Ведь мы существуем и в тотальном медийном пространстве. Как себя в этом смысле чувствует документалист? Где его зазоры, пока все мы и всё вокруг не стало окончательно прозрачным?

В.Манский. Я часто задумываюсь, когда вижу женщину не в парандже, а в этом арабском платке-маске, идущую по улице европейского города. Забавная вещь! Она с закрытым лицом, а кругом открытые лица женщин, и в этом пространстве есть даже публичные дома. Я думаю в связи с этим о психологии человека, о психологии культуры. Это и есть, мне кажется, ответ на ваш вопрос.

Кстати, я хотел в «Бродвее» снять и других персонажей. На отдых приехали две семьи. У одного батюшки было шесть пацанов, у другого — четыре девочки. И две матушки. Я делал все, чтобы сделать из них «искусственных птиц», но не

[1] Н.Манская — жена В.Манского и продюсер студии «Вертов и К°». — *Прим. ред.*

смог. Потерял гениальный эпизод про то, как одна культура существует в другой. При том, что все в «Бродвее» более или менее православные, это было бы супер.

З.Абдуллаева. Мне показалось, что эпизод «Крещение» в грязной бухте слегка затянут и чересчур эстетизирован. В «Благодати» тоже был призвук не то чтобы маньеризма, но близко к тому.

В.Манский. Этот эпизод не так снят, как хотелось. Я бился, у меня не получалось, поэтому я стал в него добавлять и добавлять... Мой принцип: если фильм нельзя обозначить одним коротким предложением, значит, он не имеет права на существование. Тем более, это относится к эпизоду. Эпизод — это короткая прямая. Но ее я не смог пройти. И для того чтобы создать необходимое ощущение, стал добавлять кусочки — тут такой нюанс, там другой, все разбухло, и прямая потерялась. Тот план, где люди стоят вокруг болота, должен был показать, что они не относятся к грязи, как к грязи. Значит, когда человек полностью погружен в грязную воду, ощущение грязи не возникает.

З.Абдуллаева. Почему же? Как раз ощущение того, что грязь для персонажей картины естественна, очень сильное. Теперь о другом. Я знаю, что вы противник документальной «Догмы». А мне кажется, что ее законы нужны, хотя бы теоретически, для того чтобы размытые границы между видимым-невидимым, которые вы наблюдали в квартире Ростроповича, каким-то образом восстановить или сделать вид, что до конца они не разрушены. Когда границы испаряются, причем в разных сферах и контекстах, возникает потребность себя как-то ограничить. Не исключено, что для большей внутренней свободы. Возможно, это иллюзия. В этом смысле вам, адогматику, документальная «Догма» на руку. Как встреча с тем, чему стоит сопротивляться. Можно сказать: еще чуть-чуть, все опрозрачнится и станет нашей неотчужденной реальностью, то есть вашим материалом. Но документалист ведь не только режиссер, он еще и человек. Нужны ему какие-то границы или нет?

В.Манский. У меня странное отношение к «Догме» — подчеркиваю, именно к документальной. Вот к 1916 году в России возникло недовольство больших слоев населения существующим порядком вещей. Большевики, которые на самом деле были меньшевиками, придумали «Догму», которая привела к разрушению укладов жизни и всякой логики. Эта «Догма» была неприспособлена к тому, что собой представляет такая субстанция, как человек. Это утопия. Я отношусь к документальной «Догме», как к утопии большевиков, которая, если кто-то ее примет, может разрушить естественный ход развития «реального кинематографа». Ему эта «Догма» не нужна. Я фон Триера очень уважаю, но он не документалист. Для меня частица «фон», которую он вставил между Ларсом и Триером, — ключ к пониманию этого режиссера.

З.Абдуллаева. Антибуржуазный художник, авангардист Зайдль носит монокль, левак и авангардист Триер прибавляет себе «фон». Всего лишь эпатаж.

В.Манский. Для него документальная «Догма» в определенном смысле игра, баловство. Но он, обладая авторитетом, предлагает вредный закон, не понимая сути документализма. Все равно как я бы сейчас придумал какой-нибудь закон для физиков.

З.Абдуллаева. Этот закон написан для того, чтобы ему не поддаваться или на него плевать. Когда была опубликована «Догма» для игрового кино, причем в эпоху, когда манифесты были немодны, первые же подписанты, включая фон Триера, открыто говорили, что ее заповеди соблюсти невозможно. Но меня не это интересует, а пограничные зоны.

В.Манский. Я как раз туда приближаюсь. Один из постулатов документальной «Догмы» состоит в том, что герой фильма в финале имеет право высказать свою позицию по поводу той темы, которая разрабатывалась. Если картина, скажем, обвиняет чиновников (сейчас по «Догме» снимаются два фильма, и один из них посвящен бюрократическим проблемам в Европе), то чиновник может оправдаться. Это означает, что фон Триер понимает природу документального кино в устаревшем значении. Можно, скажем, зайти в магазин и увидеть два видеомагнитофона. Один дорогой, другой уценен на 60 процентов. Второй — это прошлогодняя модель. Как и документальная «Догма» фон Триера.

З.Абдуллаева. Два, по крайней мере, противоречия. Первое. Если вы такой прогрессист, то почему отрицаете утопические авангардистские проекты, которым отдавались лучшие художники прошлого века? Второе. Наступают моменты, когда «устаревшее» играет обновляющую для искусства роль. Самое инте-

Фото потомственного пляжного фотографа Жени Кузнецова

ресное, по-моему, увидеть перспективу и смыслы в том, что в данное время актуальным не считается и кажется ерундой. Важное принимать за незначительное и наоборот мне всегда казалось нашей специфической особенностью.

В.Манский. Тогда я скажу о барьерах. Я вообще не понимаю, что это такое в искусстве. Барьеры устанавливают жизнь и общество. Я, условно говоря, снимаю человека. Если он меня не видит (у меня скрытая камера), никаких проблем. Если увидел и против съемки, я могу продолжать снимать. Он говорит: «Не снимай, убью». Я продолжаю снимать. Он меня убивает — я прекращаю снимать. Или он подает на меня в суд, и мы судимся. Никаких других вариантов. На-

сколько это относится к кинематографу как к искусству, настолько это не относится к телевидению. Если я снимаю документальный фильм для телевидения (грань эта эфемерна, но есть), по заказу телеканала — о какой-то проблеме, о плохих строителях, например, — то все это не годится. Сейчас я импровизирую, поэтому, может быть, глупость скажу. Вот если б можно было получить сертификат художника. Есть же у вас удостоверение прессы. Есть и Закон о прессе. Это как-то, пусть относительно, но защищает. Нет, глупость, удостоверение художнику не нужно. Художник научился обходить всё, что мешает. И он имеет право на всё.

З.Абдуллаева. Даже фон Триер, которому, мне кажется, документальная «Догма» понадобилась для того, чтобы найти ресурс для кино игрового. Ведь его постулат о том, что герой может высказать свое отношение к проблеме фильма, связан с эффектом очуждения в брехтовской эстетике, к которой фон Триер очень близок. Эта документальная «Догма» играет роль раздражителя в создании его суперусловного кино, начиная с «Танцующей во тьме», не говоря, судя по комментариям режиссера, о «Dogville». Это «устаревшее», как вы сказали, документальное кино питает его игровое и радикальное. В этой связи хочу привести мнение одной зрительницы документальных картин Зайдля, которой я дала посмотреть «Модели»: «Для документального кино они ведут себя слишком естественно». По-моему, гениально.

Я думаю, что ваше неприятие границ означает размывание барьеров между документальным и игровым кино. Или нет?

В.Манский. Возвращаемся к «Птицам». И говорим: «Они ведут себя неестественно естественно». Потом выясняется, что это «искусственные птицы». Понимаете, для того чтобы человек вел себя в документальном кино естественно, он должен быть либо ребенок, либо алкоголик, либо сумасшедший. Теперь возьмем лучшие документальные картины. Кто в них герой? Ребенок, алкоголик, сумасшедший. Все остальное (хотя есть хорошие фильмы с другими героями, и мы их любим) ничего общего с реальностью не имеет. Это некие конструкции, в которых нет реальности. Где реальность в «Человеке с киноаппаратом»? А в реальном кино она есть. Но есть и обманки. Самая прямая из них, когда в титрах документальной картины написано: в роли Маши — Маша. Приходит режиссер и говорит: «Я снимаю фильм и хочу предложить вам сыграть себя. Ты здесь стой, здесь спляши, здесь заплачь». Я никогда этим не пользовался, но совсем не против, считаю нормальным.

З.Абдуллаева. Зайдль этим пользуется в «Моделях», в «Животной любви». А в том эпизоде «Бродвея», когда парень поет про «батяню», я подумала, что и вы. Сзади публика, тетка подносит ему воду, чтобы горло смочил, и, согнувшись, уходит, чтобы камеру не потревожить.

В.Манский. Нет. Это караоке. Мы увидели этого человека, он спел и ушел. Мы поставили камеру прямо на телевизор. К микрофону привязали свой микрофон, о чем человек, естественно, не знал. Я послал кого-то из группы сказать, что ему заплатим, пусть споет еще три песни. Мы как бы из публики. «Ты так классно пел. Вот тебе стольник». У нас включен прибор, ведь это ночь, и требуется свет. Но он ночью не видит камеру, стоящую на телевизоре. Он читает текст песни, поет и смотрит в камеру. И все люди там смотрят в камеру.

З.Абдуллаева. Замечательный фотограф Борис Михайлов сделал альбом харьковских бомжей — обнаженных, кривых, косых, в язвах и лишаях. Называется «История болезни». Некоторые критики обвиняли Михайлова в том, что он героев использует. Кстати, и про ваши «Частные хроники» то же самое говорили. Но Михайлов ответил, что эти бомжи с удовольствием снимались, что он им платил и они остались довольны.

В.Манский. Фотограф, Хайди Холлинджер снимает подобных людей в студии. Поэтому претензий к ней нет.

З.Абдуллаева. А Михайлов снимает, как в «реальном кино», и вопросы возникают.

В вашем фильме слово «Бродвей», по-моему, не упоминается.

В.Манский. Да. Мне нужен был Бродвей, потому что он существует только в мегаполисе. А я создавал модель мегаполиса. И хотел назвать просто «Бродвей». Но европейские партнеры сказали, что тогда все подумают о настоящем Бродвее.

З.Абдуллаева. Вы, конечно, не случайно сделали Женю, фотографа, главным героем «Бродвея»?

Фото Жени Кузнецова

В.Манский. Он здесь ключевая фигура. И моя ошибка заключается в том, что я мало там покопался. Женя пил постоянно. Был кадр, когда он дает обещание до конца сезона завязать, иначе будет работать на пляже в шубе и валенках. Но он только два дня продержался... У «Бродвея» есть несколько призов. В аннотации одного из них написано, что это «лучшая картина для телевидения» (я вообще не считаю, что она для телевидения) и что благодаря ей «мы узнаем о новой культуре». Бред.

З.Абдуллаева. Но приз-то дали, не все ли равно, с какой формулировкой? А опошляют из лучших побуждений всегда.

В.Манский. Это моя вина, что я сделал картину, которая призы получила. Если б я снял ту, какую хотел, ей бы точно ничего не дали.

З.Абдуллаева.. Это мужской разговор.

В.Манский. Вот нудистский пляж. Я решаю эпизод через детей. Там есть камешки, из них делают загородку, за которой сидят мужчины и мастурбируют. Совершенно животным образом. Обезьяна Жени тоже мастурбирует. Женя сексуально озабочен. Он понимает, что если за лето «поймать» пять-шесть женщин, это хорошо. Но он «готов и на большее». И вот этот пунктир: обезьяна,

Женя, питон. Я лично не знал, что питон только раз в год ест. Женя его кормит, но как?! Он выносит его на пляж, продает билеты, берет кролика, запускает к питону, и на глазах у отдыхающих — а там ведь и дети — все происходит. Эти люди смотрят, как питон проглатывает кролика. Вот, собственно, что я хотел снять и что не получилось. Кто-то написал дикий бред, что моя картина — о «России, раздетой до трусов». Мне нужны были раздетые люди, потому что раздетые ближе к животным. Но это, к сожалению, не вышло.

З.Абдуллаева. Но ведь я увидела.

В.Манский. Это видят три человека.

З.Абдуллаева. Ну и что? Три наших известных фотографа решили в Берлине осуществить проект — поснимать пейзажи. Тамошние кураторы удивились и не одобрили. Тогда фотографы утвердились в своей правоте и проект реализовали.

В.Манский (*смеется*). Да, да.

З.Абдуллаева. Вам понадобился фотограф и потому, что между реальностью и документальным кино располагается фотография? Не случаен и короткий план со спасателем, который украшает свою комнату фотографиями ню, хотя рядом на пляже полно обнаженки.

В.Манский. Все правильно. Вот фотографии (*показывает пачку*) — вся Женина жизнь. Идут годы, меняются его животные — ослы, верблюды... Вот она жизнь. Конечно, это не случайно.

З.Абдуллаева. Частные хроники.

В.Манский. Да. 85-й, 86-й, 87-й... Вот Бродвей...

З.Абдуллаева. Сюжет «Частных хроник» — от рождения до смерти героя. А тут бесконечная история. Важно также, что и тетка рожает не в начале, не в финале, когда «умирает природа», летняя натура. Если «Частные хроники» были про время, то «Бродвей» — про время как пространство и наоборот.

В.Манский. Так и есть. Тем не менее я хотел дать ощущение бесконечности процесса, но и обозначить некий цикл. Но так как я не нашел сильный, внятный образ, то не стал дожимать себя и что-то выстраивать. Хотя, в принципе, все эти финалы — хэппи энды или блэк энды — все-таки прерогатива игрового кино, где есть жесткая драматургия. А в жизни даже физическая смерть не является финалом. Потом люди собираются на поминки, растут внуки.

З.Абдуллаева. Косаковский пришел домой, у него мама умерла, а камера с собой, он покойницу снял и вставил этот кадр в фильм[2].

В.Манский. Но он же не поставил этот план в конец своей картины...

З.Абдуллаева. Еще бы... А подзорная труба в «Бродвее» необходима для такого эффекта реальности, когда «чем дальше, тем ближе»?

В.Манский. Абсолютно. Допустим, что мы втерлись на нудистский пляж и снимаем, никто не запрещает. Но волей-неволей человек старается иначе выглядеть, начинает животик подтягивать и т.д. Естественное состояние можно только подсмотреть. Если уж кто-то не против, чтобы его сняли обнаженным, он должен быть красивым. Когда человека снимают, он всегда не такой, какой на самом деле. Как та «искусственная птица», — для меня это, может, термином станет.

З.Абдуллаева. Но иначе не бывает. Когда вы снимаете, куда направлено ваше воображение, а не только взгляд? Чего вы ждете?

В.Манский. Когда я снимаю на пленку, то практически выступаю в роли гипнотизера. То есть я должен обеспечить ситуацию таким образом, чтобы в течение десяти минут произошло событие. Если оно не произошло (за скобками я оставляю все финансовые и производственные обстоятельства), если оно случилось на одиннадцатой минуте, оно никогда больше в жизни не произойдет. Для того чтобы физически поменять пленку, мне надо остановить жизнь. Ну, а это все равно как во время полового акта отойти на секунду, чтобы поговорить по телефону. Если это не формальные отношения, а первая встреча, любовь... Тут много всего... может, этой любви больше не будет... Поэтому снимать на пленку — значит, полностью отдаваться. Видео, цифра — совсем другая история. Ты должен просто раствориться. Когда я снимаю на цифру (а снимаю я много), то для часового фильма у меня сорок, пятьдесят, шестьдесят часов материала. Я включаю камеру до того момента, когда вхожу в квартиру своего героя. Она работает в сумке. Человек не должен видеть, что она включилась. Но в сумке

[2] «Среда». — *Прим. ред.*

она уже записывает звук. Вхожу, ставлю камеру на стол. И все, что происходит вокруг, она уже фиксирует. Потом ставлю ее на штатив, примеряю кадр, а она все снимает. Ухожу в другую комнату пить чай с героем. Мы можем целый час пить чай. А она снимает. Стену снимает. Возвращаемся. Я к камере не подхожу. Но героя завожу в это пространство, потому что вижу, куда смотрит камера. И это дает совершенно другое состояние человека.

Убежден, что у документального кино на телевидении (не как технического средства, но зрелища) большое будущее. Уверен, что в ближайшее время будут восстановлены бои гладиаторов. Натуральные бои с реальными львами, тиграми. Только снято это будет как «Форт Баярд». Львы будут реально съедать человека, а люди станут абсолютными героями. У них будет, конечно, мотивация. Эти «Спартаки» объяснят: «Я решил выступить с одним копьем против живых львов, чтобы деньги, которые я получу в финале...»

З.Абдуллаева. Отдать в Дом престарелых.

В.Манский. Да, именно. И весь мир будет у ящика сидеть, а «патриции» интерактивно наблюдать и решать, либо так поступать, либо еще как-то.

З.Абдуллаева. Таких игровых фильмов — правда, про сумасшедшие бои без правил между людьми, которые заказывают герои-телепродюсеры, уже полно. Здесь важен именно акцент на телешоу-бизнес.

В.Манский. Да. Так будет в реальности. И дело не в том, что это будет, а что общество примет.

З.Абдуллаева. Как ответ на свою потребность. Но и вы снимаете коммерческие проекты.

В.Манский. Меня часто в этом обвиняют. Я снял такую картину про Кремль в стиле канала Discovery. Она выглядит как настоящее мейджоровское документальное кино. Это наш первый документальный сериал в формате high definition. Ну, вроде бы что тут могло быть для меня интересного? Ведь ни придумок, ни креатуры там практически нет. Но есть абсолютная технология. Мне было любопытно, смогу ли я выдержать такую технологию или нет. И на свое любопытство я много крови потратил.

З.Абдуллаева. Теперь об архиве. Я не склонна думать, что всё архив и всё туда должно попасть. У вас есть критерий отбора? Чем вы готовы пренебречь?

В.Манский. Один западный архивист — мы увидели по телевизору передачу о сгоревшем архиве и об этом заговорили — мне сказал: «История доказала, что сколько бы ни горели архивы, сколько бы человечество их ни сохраняло, в любом случае сохраняется только 10 процентов». Меня этот цинизм потряс. Но тот архивист сказал также, что можно даже не вкладывать деньги в архивы, потому что человечество выработало систему, при которой эти необходимые проценты останутся. Казалось бы, никто не сохраняет любительские пленки. Нет системы для хранения. Но все-таки они в России существуют. У меня большой архив. Потом на основе моего архива один человек, с которым мы это дело начинали, стал параллельно свой архив собирать.

Вот затопило нашу квартиру. Все исчезло. А рядом, в соседней квартире, что-то осталось, не такое, но этакое. И т.д. и т.д. Мы можем об этом не задумываться. Наташа на студии выработала для себя правило: никакой материал не стирается. Но надо понимать, что это сотни часов материала. Что это значит — «ничего не стирается»? Фильм, допустим, длится час, рабочий материал десять часов. У Наташи эти десять часов и фильм. Этот фильм (без материала) — в архиве канала «Россия». Канал продает его голландскому, например, телевидению. Оттуда фрагмент фильма попадает еще куда-нибудь.

З.Абдуллаева. Архив распыляется и таким образом сохраняется. Это как раз понятно. А есть ли у вас чутье, что вот этот архивный материал для меня, режиссера, важен и когда-нибудь пригодится, а без этого я, пожалуй, обойдусь, хотя он замечательный.

В.Манский. Нет. Для того чтобы такое чутье возникло, ему надо отдать часть энергии. А факт хранения, когда он не переваливает за физические объемы, проще, чем факт принятия решения.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Инуитская «Илиада»

Завершается фильм. Прощальные титры разбавляет нарезка: хроника съемок — оператор, артисты, технический персонал. Разноцветные куртки-«аляски», резиновая обувка (чтоб по весне не промочить ноги), байкерская «косуха» — теперь повседневный наряд канадского эскимоса. Вне экрана, вне игровых сцен. В кадре иное: кухлянки и торбаза, туземный быт без европейских влияний. Парадокс, от которого не укрыться, который не обойти, — экзотический кинематограф создают вполне современные люди.

«Атанарджуат. Быстрый бегун» — первое эскимосское кино. Точнее, первый полнометражный фильм, снятый чистокровным канадским эскимосом. С участием соплеменников, но без участия ряженых гастарбайтеров (китайцев-корейцев — «азиатов, которые все на одно лицо», — с академической западной выучкой). Адресаты «послания» — инуиты, эскимосы канадских тундр. Что не мешает картине перемещаться по миру: из Канна («Золотая камера» за лучший дебют) — в Роттердам, из фестивальных программ — на биеннале современного искусства. Нестыковка? Очередной парадокс? Логичный итог авторских задумок. Этническое искусство и творчество нацменьшинств (музыка, сценические зрелища, кино) на Западе нынче в большом фаворе.

«Атанарджуат. Быстрый бегун»
(Atanarjuat. The Fast Runner)
По мотивам инуитских легенд
Автор сценария **Пол Апак Ангилирк**
Режиссер **Захариас Кунук**
Оператор **Норман Кон**
Художник **Джеймс Унгалаак**
Композитор **Крис Крилли**
В ролях: **Натар Аматсиак, Сильвия Ивалу, Питер-Хенри Арнатсиак, Люси Тулугарджук**
Igloolik Jusma Productions Inc.
Канада
2001

Известно, что режиссер Захариас Кунук — выходец из малой инуитской общины Иглулик. Дата рождения то ли 1957-й, то ли 1958-й. Биографию окружают легенды (что правда, а что пиар — решать не берусь). Захариас — один из шестерых отпрысков полярного охотника (выходит, с малолетства знаком с исконным образом жизни, с традиционными обрядами и ремеслом). До девяти лет — пока канадское правительство не развернуло кампанию по интеграции аборигенов в жизнь «большого отече-

ства» — ни слова не знал по-английски (а значит, детские впечатления усвоил и сберег). Был резчиком то ли по кости, то ли по камню, и то и другое — давний художественный промысел инуитских мужчин. Купил видеокамеру в начале 80-х. В 90-х при поддержке друзей основал собственную компанию. Снял несколько короткометражек на видео и минисериал для локальной телесети. Получил известность в Америке и Европе. Опусы Кунука при этом продвигались не по разряду «кино», а числились в произведениях «видео-арта».

Ранние ленты Кунука — зарисовки ритуалов, обрядов и бытовых сцен — нечто среднее между «игрой» и «документом». Попытка реконструировать и запечатлеть те пласты инуитского обихода, что за жизнь одного поколения были смыты волнами чужеродных влияний. Действие мини-сериала «Нунавут» (Nunavut, «Наша земля», 1995) отнесено к 1945—1946 годам. Именно тогда в родную общину Кунука пришли миссионеры, тогда возвели деревянную церковь и первое стационарное жилье. Обиход кочевников арктической тундры с тех пор радикально переменился — вековые привычки и «первобытный» уклад отошли в область воспоминаний. «Основоположник инуитского кино» Захариас Кунук не просто «делает фильм», замах его существенно шире. Он теплит надежду заштопать разрыв времен, восстановить преемственность традиционной культуры. При посредстве визуальных образов (и цифровых технологий) стремится воскрешать ее аксиомы. И — репрезентируя их — формировать самосознание соплеменников. Естественным шагом на этом пути стал синтез инуитского киноэпоса. Обращение к праисторическому былому, к той мифопоэтической реальности, которую другой древний народ — аборигены Австралии — обозначил умной метафорой «Время сновидений». Так появилась картина «Атанарджуат. Быстрый бегун» (в заглавии сосуществуют имя героя и точный его перевод).

Проблема, однако, заключается в том, что эскимосский фольклор не знал героических циклов, развернутых эпических сказаний (вроде исландских саг или якутских олонхо). К тому же, в отличие от родичей из Гренландии и с Аляски, инуиты Канады вели достаточно обособленную жизнь. Уклонялись от контактов и с соплеменниками, и чужаками. Подчиняли уклад охоте на оленя-карибу и морского зверя. Кочевали малыми группами, избегая всеплеменных сходок и многолюдных торжеств (а значит, обмена новостями и байками). Считается, что в инуитских общинах не было сказителей-профессионалов и потому их устная традиция отрывочна. Возможно, впрочем, беден не сам фольклор, а записи собирателей-фольклористов. Так или иначе полноценного эпоса не обнаружено ни у одной из эскимосских групп ни на Чукотке, ни на Аляске, ни в Гренландии.

Сам Захариас Кунук утверждает, что экранная легенда про Быстрого бегуна — компиляция нескольких версий, поведанных ему стариками. Подозреваю, что дело несколько сложнее. Приняв за отправную точку историю Атанарджуата (человека, который, спасаясь от преследователей, нагим пересек ледяной перешеек от мыса до неближнего островка), Кунук нанизал на единую сюжетную нить разрозненные фольклорные мотивы и автономные повествования. То есть поступил так, как делали прежде создатели «искусственных» эпосов (мозаика — по методу «Калевалы»).

Впрочем, и сам ключевой мотив внезапного нападения врагов на двух спящих братьев (спят эскимосы под шкурами голышом) в инуитском фольклоре свободен от жесткой привязки к фигуре героя по имени Атанарджуат. Вот фрагмент из сказки о безымянном мальчике, который имеет прямые параллели с соответствующим эпизодом в картине «Быстрый бегун»: *«Братья разделись и легли,* но ночью подслушали, как хозяева замышляют их убить. *Один* из мальчиков *вскочил и убежал, совершенно голый,* в сторону дома. *Второй остался в хижине,* и скоро хозяева вошли и *убили его, а потом бросились за тем, который убежал.* Тем временем мальчик добежал до дома своих родителей и *спрятался в куче водорослей на берегу. Вскоре появились убийцы. Обыскав все кругом и не найдя мальчика, они вернулись к себе в поселок»*[1]. Разница лишь в тонкостях и в мотивировках. В фильме нападению подвергаются двое взрослых мужчин, герой направляет стопы не к отчему дому, а в неизвестность, куда глаза глядят (набредая, впро-

[1] Эскимосские сказки и мифы. М., 1988, текст № 194. Курсивом выделены точные совпадения.

чем, на жилище родича-шамана). Врагами движет не беспричинная злоба, а жажда мести сопернику, слишком удачливому в охоте и в любви.

Пружиной действия в «Быстром бегуне» — как и в героических сказаниях народов Сибири — оказываются матримониальные проблемы. Поводом к зарождению распри становится неудачное сватовство. Красавица Атуат, обещанная Оки, сыну предводителя клана, предпочитает ему ладного охотника Атанарджуата. Сестра Оки, коварная Пуджа, становится Атанарджуату второй женой. Но вскоре отправляется восвояси — за женские каверзы, за нерадивость и лень. Оки мстит обидчику. Такова бытовая канва. Причина же родовых неурядиц иная — проклятие, вредоносные чары, которые привнес в мирное стойбище чужак. Беспримерный пробег Атанарджуата, марафон нагишом по ледяной пустыне, — ступенька в инициации героя. Он возвращается лидером — умудренным житейским опытом, наделенным магической силой. Атанарджуат изгоняет из родного сообщества зло, восстанавливает в нем гармонию и справедливость.

В этой эпической нанизке вполне различимы бусины самостоятельных мотивов. В обрисовке детства Атанарджуата заметен контур любимой эскимосами сказки о невзгодах сироты. Противопоставление Атуат и Пуджи — общефольклорный конфликт: назидательная сшибка «хорошей» и «плохой» жены (сестры, дочери). Непрофессиональных исполнителей мало заботит «школьное» вживание в роль — по-детски играют они в своих персонажей, акцентируя в них не личностное начало, а фольклорные, архетипические черты. Так «составной эпос» оказывается своеобразной антологией жанров и тем изустной традиции инуитов. Но, самое главное, избранная конструкция позволяет автору представить мир старой эскимосской культуры в его целокупности и единстве[2]. События вырастают из повседневного обихода — из жизненного цикла охотников арктической тундры. Принципы межличностных контактов, ритуалы, бытовые навыки, этикет — всему находится место в картине. При этом — никакого «флаэртианства», смакования странностей симпатичных, но безнадежно отсталых «дикарей». Для Захариаса Кунука уклад эскимосской жизни не диковина, а абсолютная норма: быт инуитов разумен, эмоции естественны (без скидок на архаичность установок и норм). Вот так — чтобы выжить среди ледяных бурь — возводят иглу, полусферу из снежных блоков. Вот так — поливая полозья водой — поддерживают легкий ход нарты. Так — в большом капюшоне кухлянки — эскимоски переносят своих малышей. Так — не пряча нежность — мужчины, вернувшись с охоты, обнимают детишек и жен. Так — ничуть не стесняясь отрыжки — семья на досуге вкушает мясцо.

Что же привносит эпический дух в отчет о давней локальной стычке? Всех-то кровавых баталий — набег на стоянку врагов. Троица против двоих, ни стрел, ни ножей — лишь костяные копья. Отчасти воздействует картинка, ее визуальный строй. Фресковая композиция, преобладание открытых пространств. Высокое небо, дальний горизонт. Монументальные торсы и лица на фоне снега и синевы (подспудный конфликт-диалог природного и людского). Но, пожалуй, важнее сам способ подачи фольклорного материала. Кунук обращается к опыту сказителей разных стран, носителей древних изустных традиций. В их арсенале есть формообразующий трюк — повествовательный «зум». Система укрупнений и изъятий. На некий эпический срок весь знаемый мир сконцентрирован в заданном фокусе — за рамками данной истории ни пространств, ни событий нет. Оттого в действиях героя брезжит замах мироустроительного ритуала. Оттого свершения предка-богатыря видятся потомкам точкой зарождения их собственных житейских установок, общинных принципов, моральных парадигм.

---

[2] Справедливости ради стоит упомянуть, что в саундтреке картины звучат не только архаичные эскимосские песнопения, но и фрагменты композиций с диска Fly, Fly My Sadness («Лети, лети, моя грусть» или «Прочь, прочь, тоска»). Этот «гиперэтнический» музыкальный продукт, произведенный в Германии, выклеен джазистом Михаилом Альпериным из тувинского горлового пения (группа «Хун-хур-ту»), болгарского многоголосья (женский хор «Ангелите») и старорусского мужского вокала (Сергей Старостин). Под эти напевы «вне времени и границ» Быстрый бегун покоряет снежные дали.

НИНА ЦЫРКУН

Бедные люди

От Эндрю Никкола, сценариста «Шоу Трумена» и «Гаттаки», ожидали и на этот раз чего-то столь же масштабного, супертехнологичного и остросатирического. Получили же фильм довольно камерный, безыскусный и грустно-комический. Ладно скроенный, хорошо сшитый, приятно выдержанный в зеленовато-охристых тонах. Чем больше ожидания, тем больше разочарование. Отсюда кисло-сладкая реакция большинства американских критиков. Мне было проще. Мои ожидания ограничивались скромными рамками давно попавшегося высказывания Аль Пачино, который сетовал на абсурдные причуды и безразмерные запросы кинозвезд, которых хорошо бы заменить виртуальными двойниками. Фильм оказался совсем не о том.

Он не вписался ни в сатирический ряд, маркированный «Трумэном», ни в антиутопический ряд «Гаттаки». Если уж искать ему аналогию, то в первую очередь напрашивается «Голливудский финал» Вуди Аллена. Если кино сегодня может снимать слепой режиссер, то почему бы не играть в нем виртуальным актерам? Тем более что дублеры-протезы уже прочно вошли в обиход, а разве кто-нибудь это заметил? «Пипл хавает» все, что дают, не разбирая, где истинное, где подложное, и, по большому счету, действительно, не все ли равно, коли разница не ощущается? Ничего плохого, кроме хорошего: подобно Симоне из фильма Никкола, протетические актеры не требуют трейлеров, личного парикмахера и стилиста, непомерных гонораров и прочих благ, они не опаздывают на съемки и всегда знают текст назубок. Они не сорвут график съемки, как та же Вайнона Райдер (исполнительница роли такой капризной звезды Никола Эндерс), которую то ли посадят за воровство, то ли оправдают. К тому же налицо крупная экономия по всем статьям.

Однако ставить об этом фильм — слишком мелкотравчатая и неинтересная задача. Никкол и ставил не об этом.

«Симона» *(Simone)*
Автор сценария и режиссер **Эндрю Никкол**
Операторы **Дерек Гровер, Эдвард Лэчмен**
Художник **Ян Рулфс**
Композитор **Картер Бурвел**
В ролях: **Аль Пачино, Вайнона Райдер, Кэтрин Кинер, Эван Рейчел Вуд, Рейчел Робертс, Элиас Котеас**
Jersey Films, New Line Cinema, Niccol Films
США
2002

Конечно, в первую очередь бросаются в глаза сколки великих сюжетов о Пигмалионе и Галатее, о докторе Франкенштейне и его создании, о глиняном Големе. Все эти сюжетные линии сходятся на фигуре пожилого режиссера Виктора Тарански, потерявшего связь с временем и разучившегося делать кассовое кино. Случайно подвернувшийся безумный изобретатель, умирающий от смертельной болезни, завещает ему программу по созданию электронной актрисы. Программа закодирована словом «S1m0ne», что значит «Симуляция-1», а звучит как нормальное женское имя. Итак, новая Галатея получает имя Симоны. Руки развязаны — Тарански может выбрать ей внешность (компилируя светлые образы от Одри Хепбёрн до Софии Лорен), регулируя географию сексапила, «поставить» голос и характер. Словом, все идет хорошо, пока новооцифрованная артистка не становится любимицей публики, то есть звездой. Тут возникают трудности.

Жажда поклоняться, как выясняется, уже стала доминантой общественного сознания. С точки зрения эстетики, актер в кино, как и в других искусствах, всего лишь фотоматериал, как пейзаж или предмет. Он и становится «предметом» в квазидокументальных фильмах или в фильмах той же «Догмы», где его профессиональные навыки просто не нужны. Но как бы то ни было, он объект избранный, привилегированный, в своем доведенном до совершенства том или ином качестве (амплуа, что ли) превращающийся в архетип, то есть в некое воплощение чего-либо. И с этого момента он покидает территорию фильма, выходит в реальность и предлагается в качестве товара для потребления, освоения, усвоения, присвоения. Так что не важно, чем был «исходник», путь один и тот же, а на рынке статус товара определяется лишь спросом, но никак не материальностью.

Тем не менее товар необходимо прежде всего потрогать, пощупать. Актер, точнее, как в данном случае, — актриса отождествляется с принадлежащими ей предметами, которые в свою очередь фетишизируются, становятся объектами вожделения. Публика требует предъявить Симону «живьем», и Тарански идет на всяческие ухищрения, чтобы обеспечить ей эрзац-связь с кумиром. Циничные репортеры таблоидов Макс и Милтон, которые не одну собаку съели на имиджмейкерстве, создании и растаптывании разного калибра звезд, которые лично сочиняют, высасывая из пальца, историю жизни Симоны, — и даже они не могут избежать соблазна. Попав в номер гостиницы, откуда якобы только что вышла Симона, Макс бросается в постель, где она будто бы спала, прикарманивает оставленный бюстгальтер, нежно поглаживает крышку унитаза и целует зубную щетку, в этом унитазе побывавшую. Варварская «партиципация» примитивных обществ, которые черпают силы, заимствуя у богов, вождей и героев.

Имеют ли значение какие-либо личные качества объекта поклонения? Ни боже мой. Сначала о них вообще ничего не известно, а потом, пытаясь отвлечь народ от звезды, которую не может предъявить, Тарански заставляет ее болтать — о ужас — всяческие антиполиткорректные глупости вроде пользы табакокурения и перенаселенности земного шара. И тут становится немножко понятно, что это за птица. А народ будто и не слышит ее дерзких речений, хотя скажи нечто такое какой-нибудь вменяемый политик или простой, необожествленный человек, его мигом разорвали бы на куски. Вопросы, интересующие публику, крутятся в основном вокруг одного: с кем же наша лапочка спит?

Как водится, создание вышло из-под контроля создателя, и, опять же, как водится, вкусив славы, взалкало власти. Симона пожелала стать политиком... Создание взяло верх над создателем, прямо иллюстрация к гегелевской диалектике господина и раба. Получивший на время свободу манипулировать Симоной, Тарански вскоре превратился в автомат по ее обслуживанию, что выглядит тем более абсурдно и обидно, ведь она даже не покидает монитор, пребывая обыкновенной и откровенной «симуляцией». И кто может гарантировать, что в мире звезд уже не возникла такая виртуальная персона, играющая «по Методу» и избегающая публичности? Ибо, как говорит Виктор Тарански в исполнении, может быть, самого великого из ныне живущих актеров — Аль Пачино, «наша способность громоздить ложь намного превосходит нашу способность ее распознавать».

Итак, никакой сатиры, скорее, жалобная песнь, причем не по бедному режиссеру, о ком замолвлено главное слово и который сосредоточивает на себе наши взгляды, ибо представлен харизматическим Аль Пачино. Нет, не его жаль, а всех нас, бедных, неразличимых в толпе, кому позарез требуется поклоняться хоть какому кумиру, чтобы, причастившись чужой жизни, раствориться в ней — хотя бы так придав некий образ и подобие собственному бытию где-то тут.

В Москве прошла Неделя французского кино, организованная посольством Франции в России.

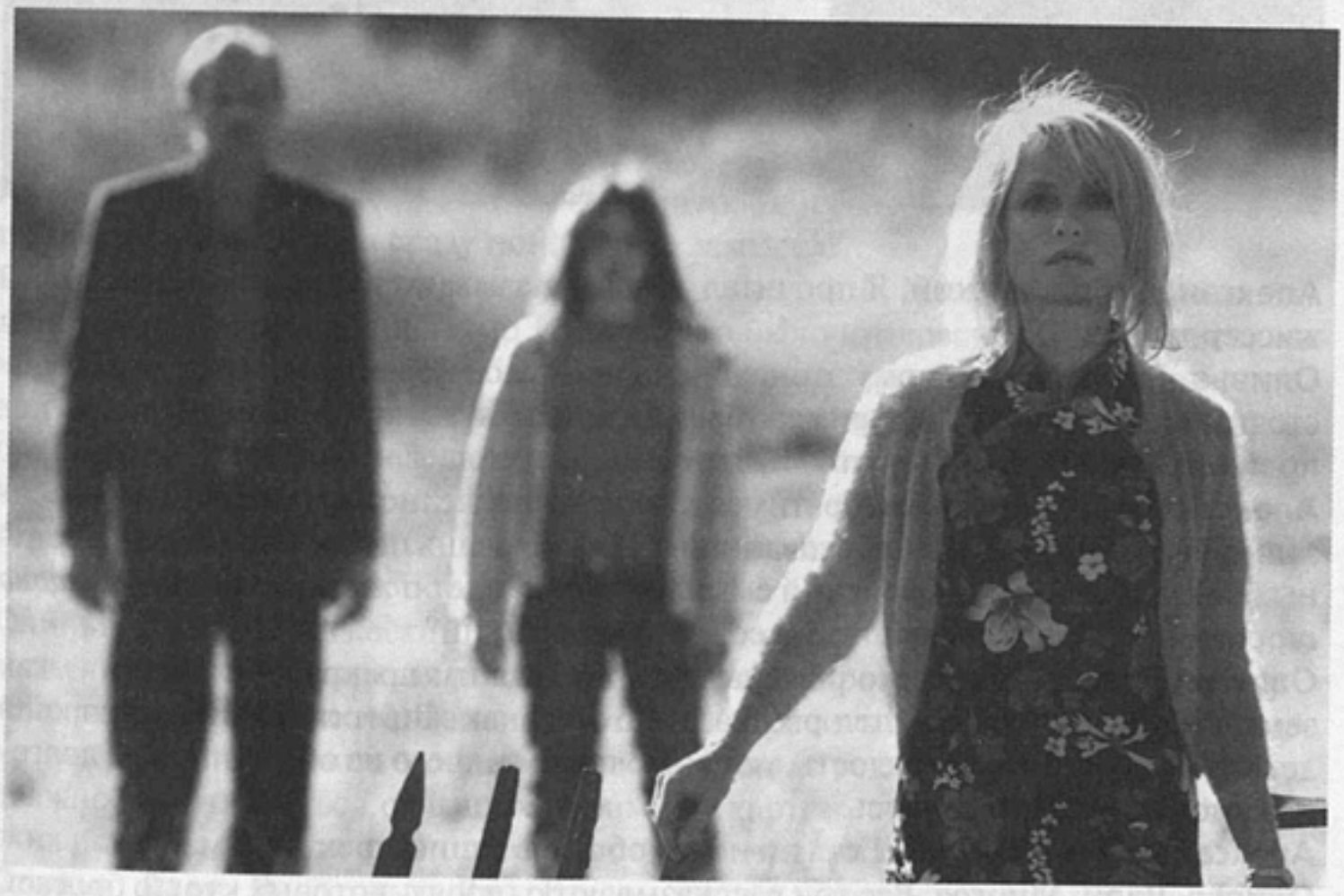
Не став значительным художественным событием, Неделя тем не менее вызвала огромный интерес у публики, вновь доказав, что кинематограф Франции — одна из главных надежд российских прокатчиков.

Мы представляем читателям новое для нас имя: Оливье Даан — режиссер фильма «Жизнь обетованная», который привлек внимание зрителей и критиков, прежде всего, новизной и необычностью рассказанной в нем истории и выразительной игрой Изабель Юппер, появившейся в неожиданной для себя роли.

ОЛИВЬЕ ДААН:

«Полезно менять стиль»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АЛЕКСАНДР БРАГИНСКИЙ



«Жизнь обетованная»

Александр Брагинский. Наши зрители вас не знают. Расскажите, как вы пришли в кино.

Оливье Даан. Я родился в Марселе. Там закончил лицей, Школу изящных искусств — по первой профессии я художник. У меня нет кинематографического образования, но я изучал историю искусства. Начинал с короткометражек, это было еще дома, в Марселе. Переехав в Париж, снимал и короткометражные фильмы, и клипы. У меня их немало, я набил на них руку. В 1997 году мне предложили сделать полнометражную картину. Сценарий назывался «Брат», он мне не очень нравился, однако продюсеры настояли на своем, и фильм я снял.

Но говорить о нем мне не хочется. Полнометражным дебютом считаю свою вторую картину — «Уже мертв», снятую в 1998-м. Я работал на ней с молодыми актерами — Бенуа Мажимелем, например, который потом прославился, снявшись в «Пианистке» Михаэля Ханеке. Затем я решил экранизировать мою любимую сказку «Мальчик с пальчик» Шарля Перро.

Александр Брагинский. Насколько мне известно, фильм получился не совсем детский.

Оливье Даан. Он пугает, действительно. Но я все равно считаю его сказкой для детей. Ведь сказка всегда пугает, так что претензии на этот счет я отметаю. Я делал картину с любовью к детям.

Изабель Юппер и Оливье Даан

Александр Брагинский. Я прочитал, что вас называют «ориентированным режиссером».

Оливье Даан. Мне самому это не очень понятно. «Ориентацию» я меняю постоянно. «Уже мертв», например, был насыщен музыкой, в нем я активно использовал трюки. Сегодня это меня не интересует.

Александр Брагинский. Обратимся к вашему последнему «младенцу» — показанной в Москве «Жизни обетованной». Мне не очень понятно название картины. В нем заключен библейский смысл или речь идет о жизни, которая *обещана* героине после всех выпавших на ее долю испытаний?

Оливье Даан. Детей часто обманывают, обещая им прекрасную жизнь — как землю обетованную. Я хотел рассказать о том, как живет женщина, которой в детстве сулили счастье, радость, успех, но потом ничего из обещанного и долгожданного не осуществилось.

Александр Брагинский. Есть ли нечто общее в ваших трех фильмах?

Оливье Даан. Многое. Все три рассказывают о героях, которых кто-то бросает. И о том, что детство никогда не кончается. Задумывая новую картину, я всегда пытаюсь представить себе, каким мой герой был ребенком. Это позволяет посмотреть на персонаж с неожиданной точки.

Александр Брагинский. Ваша героиня бросила на произвол судьбы дочь. Потом сына и мужа. Вы ее понимаете? Почему она это сделала?

Оливье Даан. Потому что была не способна решить свои проблемы. Нельзя сказать, что она сама выбрала древнейшую из профессий. Просто она оказалась в таком положении, когда ничем другим не могла заняться. Наш фильм рассказывает о том, как сильный человек — а наша героиня натура сильная — обречен на неустанный поиск: она ведь обретает не только дочь, но в какой-то мере и

сына, пусть он пока не знает, кто эта дама, которая наконец, после долгих путешествий по Франции, все же его находит. Возможно, героиня Юппер обретает и личное счастье, ведь встреча с бежавшим из тюрьмы Жошуа много обещает, герои искренне привязаны друг к другу.

Александр Брагинский. По жанру ваш фильм скорее драматическая комедия, но ближе к финалу он вдруг становится мелодрамой. Меня очень тронула сцена встречи с сыном. Не считаете ли вы, что эта встреча ставит точку в эволюции характера героини?

Оливье Даан. Конечно. Впрочем, для меня весь фильм — мелодрама.

Александр Брагинский. На роль героини, Сильви, вы пригласили звезду. Изабель Юппер согласилась. Как это произошло?

Оливье Даан. Когда я снимал «Мальчика с пальчик» и подумывал о новом фильме, я отправил Изабель синопсис «Жизни обетованной». Ее заинтересовала тема, заинтриговал характер героини: она прежде не играла такие роли. Потом моя жена написала сценарий, Изабель прочитала и дала добро. У моей жены это первый сценарий, вообще-то она писательница, пишет прозу. Так все и сладилось с Изабель. Кстати, я потом узнал, что она видела мои фильмы.

Александр Брагинский. Как вам работалось с ней? Говорят, вы не признаете режиссерский сценарий, не любите репетировать. Актриса наверняка столкнулась с таким методом впервые. Как она реагировала, когда режиссер приходил на съемку, не зная в точности, что будет снимать? И еще: этот фильм можно назвать монофильмом?

Оливье Даан. Монофильмом? А, понимаю. Потому что в центре одна актриса, а все другие артисты как бы кружат вокруг нее? Можно сказать и так. Но нужна актриса такого калибра, как Изабель Юппер. Только тогда это может получиться.

Что касается того, как восприняла Изабель мой метод работы, то, должен признать, сначала весьма настороженно. Но она такая великолепная актриса, что может работать при любых обстоятельствах. Вы догадались: я прихожу на съемку, не зная в точности, что буду снимать. Но уверен, что в режиссерском сценарии все равно всего не предусмотришь. На съемке вдруг оказывается возможным добиться таких вещей, о которых не подумал заранее. И, монтируя, вдруг находишь план, который меняет всю концепцию сцены. В этом гениальность искусства кино.

Александр Брагинский. Изабель Юпппер, действительно, иная, чем в своих прежних фильмах. Она сразу поняла ваш замысел?

Оливье Даан. Мне очень хотелось показать ее иной. Многие актеры не любят менять сложившийся образ, но Изабель это было интересно. Притершись, мы хорошо работали вместе. Изабель давно не играла героиню, чьи поступки продиктованы не столько разумом, сколько чувством, нервами. С ней было непросто сначала. В первую неделю она была холодной, отстраненной, она как бы защищалась. Но мы ее растопили.

Александр Брагинский. А какие у нее были отношения с Мод Форже? Как вы нашли эту молодую актрису на роль Лоранс?

Оливье Даан. Через кастинг. Мод девятнадцать лет. Она только начинает сниматься, Лоранс — ее третья роль. Они с Изабель хорошо понимали друг друга.

Александр Брагинский. Теперь я хотел бы спросить вас о новой работе. Почему вы решили снимать продолжение «Багровых рек» Матье Кассовица? Это должно так отличаться от ваших интимных картин, от камерных психологических историй, которым вы отдаете предпочтение...

Оливье Даан. Во-первых, Люк Бессон написал превосходный сценарий. Во-вторых, полезно менять стиль и темы своих фильмов.

Александр Брагинский. Вы будете работать с теми же актерами, что и Кассовиц?

Оливье Даан. Бенуа Мажимель заменит Венсана Касселя в той же роли. Я не стану пересказывать сюжет. Скажу только, что все вращается вокруг религиозной, христианской истории. Это фильм в большей мере, чем другие мои картины, будет наполнен насилием.

Москва

Б Л И Ц К Р И Т И К А

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Как это по-русски...

Труба архангела. У меня есть сугубо личные причины выбрать из программы кинофестиваля «Лики любви» израильский фильм «Труба Долины», и не только потому, что он получил Главный приз.

Это экранизация одноименного романа Самми Михаэля (его дают школьникам, чтобы учились правильному ивриту, а заодно излечивались от национализма). Долина — квартал Хайфы, где живут герои. Трубач — невысокий еврей-крепыш, посватавшийся к своей соседке, статной красавице палестинке (по тому, что он все время наигрывает русский романс, легко понять, откуда он прибыл на Землю обетованную).

«Труба Долины»

Поначалу я евреев и палестинцев путал — те и другие похожи на праотца Авраама. Но приноровился различать — по титрам. Эпизоды, в которых действуют евреи, сопровождаются арабскими титрами. В эпизодах с палестинцами титры на иврите.

Потом, когда два парня сцепились, обнаружились нюансы в поведении: палестинец перед дракой вынимает нож, еврей снимает очки. Но кульминация наступает не тогда, когда вопрос решают молодые, а когда в дело вступают старики, и в частности — мать жениха, старая советская отказница с диссидентским огнем в глазах. В глазах невесты, по интонациям улавливающей смысл ее речи, тоже огонь, но он загнан внутрь: палестинка выслушивает яростный монолог по своему адресу, не проронив ни слова.

Любовь все-таки берет свое: еврей и арабка становятся мужем и женой. Но берет свое и история: через неделю ему — повестка, через две недели ей — похоронка. В моей зрительской памяти остаются лица. И строчки титров.

В сцене близости она его спрашивает, как будет «я тебя люблю» по-русски, потом старательно повторяет за ним. Эту фразу для израильских зрителей автору

приходится перевести на оба семитских языка. И тогда единственный раз за весь фильм какое-то мгновение строчки-титры бегут вместе. Изысканная арабская вязь. И жесткая клинопись иврита.

Фильм не судит — скорбит.

Киногения помогает примириться с реальностью.

Ключи истока. А эта любовная история подернута дымкой времени и давно окончательно перешла бы в разряд исторических мифов, если бы реальный плод любви двоих — их дочь Илана не здравствовала по сей день (о чем свидетельствует еврейская энциклопедия). Ее мать — великая еврейская артистка Ханна Ровина. Ее отец не меньшая знаменитость — поэт Александр Пэн, из круга Есенина, так же, как Ханна, приехавший в Палестину из Москвы.

...Так что в самые интимные минуты они в фильме переходят на русский язык...

Их встреча в 1933 году кажется случайной, их мимолетная любовь (тем более неправдоподобная, что он на семнадцать лет моложе ее) похожа на противостояние двух звезд, вернее, на встречу двух комет, каждая из которых летит по своей орбите. В момент встречи она — звезда «Габимы», неприкосновенная фигура, национальная героиня. Он — начинающий поэт-неудачник, выпивоха, задира, бабник. Их связь мгновенна и эфемерна. Они расстаются, чтобы встретиться вновь в столбцах энциклопедии.

Играющие их в фильме Евгения Додина («наша»: ученица Эфроса) и Цак Беркман («тамошний»: коренной израильтянин) достойны войти в энциклопедию культуры Израиля — при условии, что и сам этот фильм, само сопоставление типов поведения будут положены в нравственный фундамент создаваемой сейчас новой еврейской реальности. Я верю, что так будет. За пределами фильма судьбы завершаются порознь, но оказываются строками одной культуры.

Ханна Ровина, вырастив дочь, дожила до девяноста одного года (на сцену выходила до восьмидесяти девяти) и умерла в 1980-м, оставив в памяти зрителей горестный материнский плач по Мессии в роли, сыгранной за шестьдесят лет

«Бумажный снег»

до того, в 1920-м, и воспринимаемой по сей день как весть о подступающей Катастрофе.

Александр Пэн, с 1948 года член руководства Коммунистической партии Израиля, умер в 1972-м, оставив миру пару поэтических сборников, лучшие переводы Маяковского на иврит и несколько песен, ставших народными.

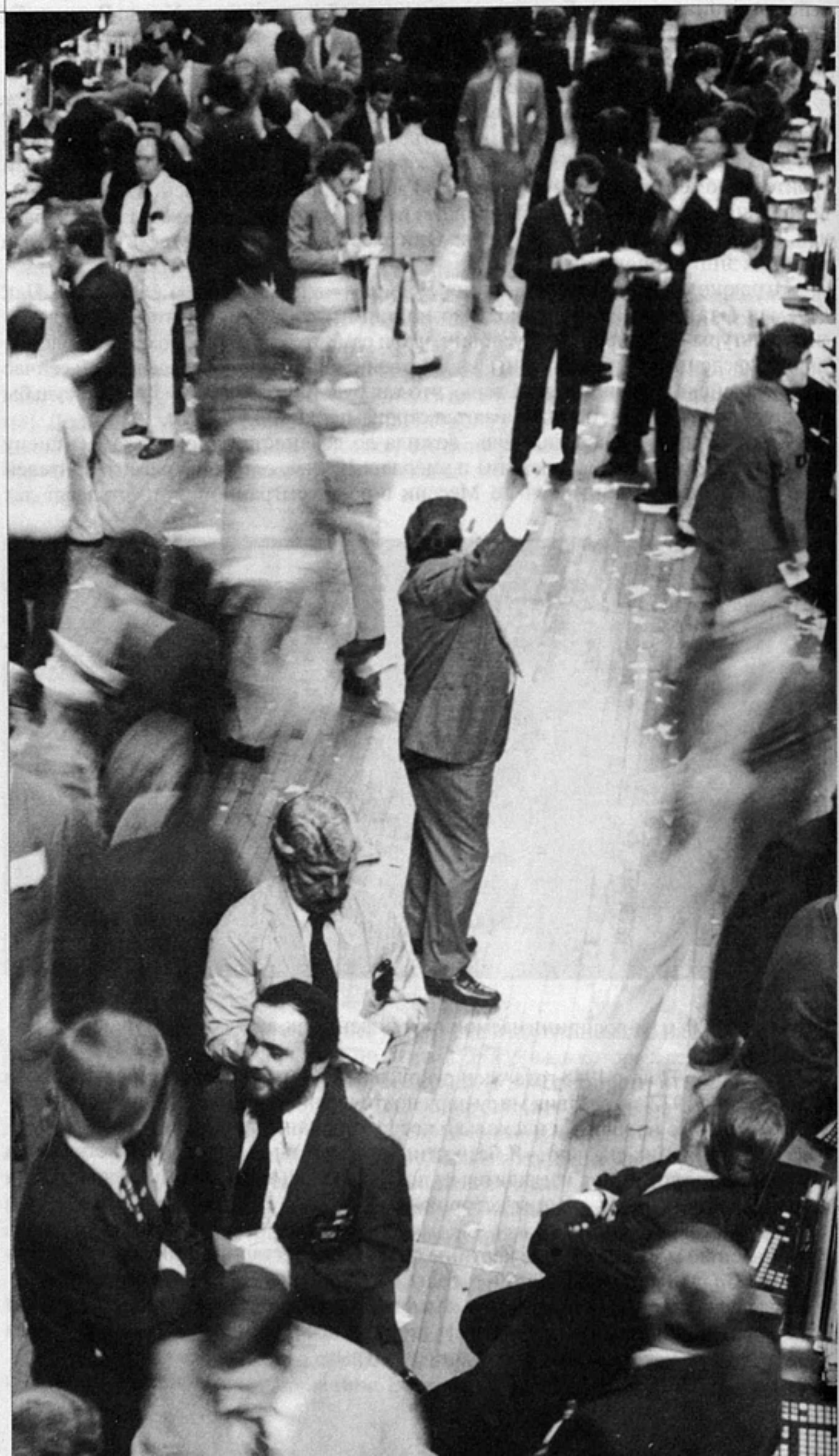
В одной из них сказано: «Я безвестный поэт, а ты — великая артистка, но в конце концов твой облик изгладится из памяти людей, а моя песенка останется на устах. Был или не был — решит история».

Фильм говорит: было.

Объясняю мой выбор. Обе картины сняты моими старинными друзьями. Это Лина и Слава Чаплины. В 50-е годы — московские студенты, в 60-е — молодые режиссеры. Пытались снимать фильмы в СССР, не выдержали и в 70-е отбыли в Израиль, где начали тяжелую работу в тамошнем зарождавшемся кино.

Сегодня — патриархи израильской культуры.

КОММЕНТАРИИ



АЛЕКСАНДР ХВАН

Обрывки

Мы ленивы и нелюбопытны...
А.С.Пушкин

1.

...Я знаете, как учил польский язык? По рецепту Чернышевского: его Рахметов, как помнится, прочел три раза Библию на немецком — «книга-то знакомая!» — вот он и язык уже знает! Лично я, правда, читал по-польски «Мастера и Маргариту» — Библия мне, в отличие от Рахметова, знакома тогда не была.

Я и сейчас-то толком ее не знаю. Так, открываешь иногда где попало, если непонятно, листаешь дальше, если хватает за душу, вчитываешься... Слышал, правда, что именно так и рекомендуют знакомиться с Книгой отцы церкви...

Каждый раз, когда нужно написать связный текст, я сталкиваюсь с одной проблемой: закончить его в том же направлении, в котором начал, добиться единства мысли, чувства, то есть в идеале — законченной картины вселенной. Однажды я понял, что эта проблема для человека неразрешима. И начал записывать обрывки...

2. ...Недавно коллега — известный, маститый, пожилой — поделился со мной радостью: он закончил фильм и, для того чтобы подвести черту под делами, попросил знакомого композитора записать нотами песню, которую он сделал лейтмотивом фильма. Песня из разряда так называемых блатных. Композитор ее не знал. Режиссеру пришлось напеть мелодию по телефону, композитор записал... Я посмотрел...

Большего недоразумения я не видел давно: размер перепутан, тональность не обозначена, ноты не те, их длительности — неверны и т.д. Воспроизвести песню по той записи было невозможно. Никто, конечно, не обязан знать нотные подробности. Но человек, который называет себя композитором!..

Я, надеюсь, достаточно быстро записал с неверного голоса коллеги нехитрую мелодию, проверил запись на раздолбанном пианино домкиновского ресторана, был вознагражден рюмкой коньяку и — задумался.

Сразу же всплыла в голове одна микропьеса Д.Хармса: выходит художник и говорит: «Здравствуйте, я художник!» А ему, соответственно, отвечают: «А по-моему, ты г...о!» «Художника» уносят...

Нашего «композитора», конечно, никто никуда не унесет за это, больше то-

го, подозреваю, что он сам «унесет» кого угодно. Хотя я не знаю, кто этот композитор, да это и не важно. Важно другое. «Ты гений!» — как бы в шутку похвалил меня маститый режиссер. Не знаю, услышал ли он мой ответ, что речь здесь идет даже не о таланте, а об элементарной грамотности?.. Но вопрос остался...

3. ...В рифму — или в диссонанс — вспомнилась и другая история. Моя знакомая актриса, которая как-то раз снималась у меня, решила изменить свою судьбу — поступила на Высшие режиссерские курсы, закончила их и сделала наконец свою первую картину. Какими только мытарствами не был усеян этот более чем двухлетний путь! Нелепые продюсеры, операторский брак, смена группы, поиски денег, ее собственные достаточно странные (наивные, детские?) заявления в прессе. Вначале ей хотя бы морально помогали друзья (или те, кто так себя называл). Затем все больше появлялось другого: шушуканий, насмешек за спиной, верчения пальцем у виска (к этому она и сама, конечно, приложила руку: наговорила много глупостей), менялись сотрудники, кончались деньги, продюсеры предавали (продюсеры, по-моему, были вообще идиотами)... Я даже не представляю, как она, бедная, все это вынесла. Однако вынесла — фильм был закончен! И что же? Такого количества уничижительных отзывов не получал, наверное, самый последний дилетант или халтурщик, каких мы много видели за последние двенадцать лет.

Писать и говорить у нас за эти годы могли все что угодно (сам автор этих строк прочел однажды крупными буквами в центральной прессе, что он «...доказал, что не имеет никакого отношения к кинематографу»), но то, что я слышал об этом фильме!.. Причем от людей, которых я люблю и уважаю...

Признаюсь, я шел на премьеру, думая, как потом прятаться и, встретив автора, что все же говорить, — шел с тяжелым сердцем и увидел... нормальный фильм. Будь он произведен в Европе и звучи его тексты не по-русски, — ей-Богу, прослыл бы заметным явлением!

Вот вам другая крайность; кстати, продюсеры — идиоты именно поэтому...

4. ...Из всего, потерянного за жизнь, больше всего мне жалко ноты. Полифонические тетради, фортепьянный четырехтомник Прокофьева и клавир «Дон Жуана», оставленные у первой жены Лены. Два тома сонат Бетховена в прекрасном синем переплете и растрепанные книжки «Хорошо темперированного клавира», впопыхах брошенные на Беговой у Светланы Борисовны. Собственные черновики, сонаты Моцарта, фортепьянный Шуберт, Вольф, потерянные там же. Все это кажется мне утраченным безвозвратно. Странно! Эта музыка никуда ведь не делась, да и не могла. Однако, даже купив заново ноты, я никогда больше не смогу ощутить ее как свою — пропустить через собственные пальцы, глаза. Загнутый уголок страницы, испачканный многократным переворачиванием ее при игре с листа, привычный взгляд на именно этот такт при машинальном совершении нефиксируемого сознанием жеста, пятно от пролитого вина или запах духов — неотделимы от звука. Кажется даже, что те же вещи, исполняемые по другим изданиям, — это другая музыка. Прекрасная, но чужая...

5. ...Александр Королев исполнил и записал на CD «Хорошо темперированный клавир». Он сделал это так, как сделал бы сам автор, если бы наперед знал, что затем случится в европейской музыке на протяжении трехсот с лишним лет после сочинения этого произведения.

А случилось много чего. Сам Бах, например, был надолго забыт. Некоторые из его многочисленных сыновей стали тогда много более знаменитыми музыкантами, чем их богоподобный отец.

Что ж, они были хорошими сыновьями, их отец был хорошим учителем...

6. ...Известен мне, правда, один случай, который вполне может оказаться апокрифом, пусть товарищи меня поправят. Однажды молодой еще Иоганн Себастьян был вынужден, оставив семью, уехать из родного Лейпцига. «Командировка» его затянулась на два года. Почта в те времена работала плохо, и о том, что происходит дома, Бах не имел известий. Вернувшись, музыкант узнал, что за время его отсутствия умерли от холеры его жена и двое детей. В день возвращения он сделал запись в своем дневнике. И вот что он там написал: «Господи!

Прошу Тебя об одном! Не дай мне утратить радость!» Что же называл радостью этот человек?!.

7. ...Сыновья Баха, особенно Вильгельм Фридеман (пусть товарищи меня поправят), внесли в музыку много чего нового. Появилась личная интонация: мелодические линии уже не следовали путями, предначертанными законами контрапункта, а нарушали эти законы и, как бы противореча им, вели свою мелодию. Рождалось нечто другое: экспрессия. (Бах сам, правда, немало тому способствовал — о прихотливости и своеволии, а также непонятности его письма было в свое время много толков.)

8. ...Творили тогда и другие — великие — авторы. Эпоху полифонии сменяла новая — гомофонная. Мелодия, пусть даже передаваемая от инструмента к инструменту, но воспринимающаяся как один голос и главенствующая над всеми остальными голосами, стала центром музыкальной выразительности. Пришли новые гении. Школьная история закрепляет лишь считанные имена. Все знают так называемых венских классиков. Моцарт, Гайдн, Бетховен... Были ведь рядом с ними Глюк, Шпрехгезанг, Люлли, Сальери — кумиры!..

Но я пишу не об истории музыки. Исполнения А.Королевым «Хорошо темперированного клавира» никто практически не слышал, и никто, возможно, не узнает, что существует этот воплощенный в звуки — я не побоюсь высоких слов — трактат истории европейского духа.

9. *...Постараюсь не говорить глупостей. Иногда, извини, это случается — потому что мой человеческий носитель часто не выдерживает нагрузки — начинает давать помехи, как сломанный репродуктор. Что поделать!.. У меня сейчас нет другого носителя; у тебя ведь тоже нет другого?*

Все бы ничего...

Но, к сожалению, любые наши действия так или иначе привязаны к этому жалкому телу, к этому бедному миру.

Меня сейчас интересует вот что: отдаешь ли ты себе отчет, кто я такой, откуда свалился всем на голову, что из этого следует? Знаешь ли ты, что ты такая же?

Если нет — веди себя по-прежнему...

Я знаю, родная, что любое по отношению к тебе мужское внимание ты подсознательно воспринимаешь, как агрессию, насилие. Мне неизвестно достоверно, отчего это так. Я не знаю также, почему я это знаю — просто сердце говорит; поправь меня, если это неправда!

Со знанием, однако, ничего не поделать. И я думаю: вот почему ты предпочитаешь женское общество любому другому. Вот почему в мужьях у тебя добрый и мягкий, инфантильный, безопасный и уютный человек — сын! У него есть привилегия плакать, разговаривая с тобой. И вот почему я такого права не имею.

И вот почему ушел из жизни наш друг!

Я ничего не могу с этим поделать, родная! Это — так!

10. ...Как это связано с вышеизложенным — объяснить не в моих силах...

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ

ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

Лекция 4. Между неизбежным и невозможным

буду верен заявленным в начале предыдущей лекции правилам игры: говорить совсем не то, что обещал. Посему разговор пойдет не об отдельных людях и даже не о группах людей, а снова об исследовательских методах.

Большинство создающих сценарии альтернативной истории прошлого и настоящего исходят из того, что в предыдущей лекции я называл третьим уровнем бифуркаций: тот или иной исход описываемого события радикально и бесповоротно меняет всю будущую историю. Мы как бы оказываемся в ситуации знаменитого английского детского стишка, известного нам в переводе С.Маршака: «Не было гвоздя — лошадь захромала». Но ведь все произошедшие впоследствии события — «враг вступает в город, пленных не щадя» — реализуются лишь при определенных условиях, в данном случае — во время войны. Если бы в мирное время в некоей глухой деревне «в кузнице не было гвоздя», то хромота лошадки, «везущей хворосту воз» (в нашем стишке на коне мчится командир, ведущий кавалерию в атаку), никакого влияния на мировую историю не оказала бы.

То есть для реализации той или иной альтернативной реальности требуются определенные условия. Замечательный отечественный историк, специалист по итальянскому Возрождению, а также публицист и общественный деятель Л.Баткин пишет: «Та или иная история могла бы повернуться по-иному, тогда последующая цепочка взаимодействий, причин, вероятностей оказалась бы тоже иной. Но в пределах какого коридора возможностей?.. История развивается между неизбежным и невозможным».

Что неизбежно? Известный отечественный историк-античник Г.Кнабе высказал некогда, по-моему, бесспорную мысль: все человеческие общества до Промышленной революции XVIII века были обществами бедными, то есть производимого ими продукта было недостаточно для прокормления всех членов этого общества (и пусть нас не сбивает с толку всякое там золото Тутанхамона: если, по совету Полиграфа Полиграфовича Шарикова, «все отнять и поделить», то на каждого древнего египтянина придется очень малая толика этого самого золота). Следовательно, чтобы накормить своих, надо отнять у чужих. И значит, войны в доиндустриальных обществах суть часть экономики и потому неизбежны.

А что невозможно? Разнообразные варианты «истории в сослагательном наклонении» нередко строятся по такому принципу: некое событие (проигранная битва, гибель видного исторического персонажа, заговор или переворот) не произошло, а посему государство, в котором оного события не случилось, продолжает существовать доныне, и в нем царят мир и спокойствие, процветают науки и искусства и все такое прочее (вспомним прогноз-мечту Тойнби). Так вот я заявляю: не расцвет наук и искусств, но мир и спокойствие, единство и неделимость относятся к разряду невозможного. Эффективность управления той или иной территорией, возможность устойчивого господства над ней, в том числе и, быть может, в первую очередь военного, определяется скоростью передачи информации (что обеспечивает оперативность принимаемых решений) и скоростью перемещения военных контингентов (что обеспечивает успешность подавления любых сепаратистских выступлений). Пока информация передается со скоростью гонца, пока армия движется со скоростью пехоты на марше, оная эффективность недостижима в течение более или менее длительного промежутка времени.

Примером тому — история Римской державы. Крохотная Иудея во время восстания 66—73 годов, так называемой Иудейской войны, столь долго сопротивлялась всей римской мощи потому, что для переброски легионов с Рейна потребовалось немало времени. А распадаться Римская империя стала не в V веке с вторжением варваров — они лишь окончательно разрушили ее, да и то лишь на Западе, — но еще со времен так называемого «кризиса III века». Дело было во внутренней борьбе за власть. Претенденты на престол в результате заговоров и интриг приходили к власти не столько в самом Риме, сколько — путем вооруженного мятежа — в провинциях, где расквартированные части провозглашали своих начальников императорами и шли на Рим, а то и просто новоявленные владыки, чтобы заставить сенат законодательно оформить произведенный ими переворот, посылали своих представителей в столицу, сами даже и не появляясь в Вечном городе. Узурпаторы, соправители, разделяющие империю, были еще задолго до прихода варваров. Фактическое единство империи прекратилось гораздо ранее ее распада под давлением готов и гуннов. И все потому, что невозможно было оперативное централизованное управление.

Пока что речь шла о невозможности в сфере технической, притом в самом буквальном смысле слова, о невозможности, обусловленной отсутствием современных средств связи и транспортных средств. Теперь пора поговорить о возможности/невозможности в сфере культуры, в сфере социальной психологии, в сфере взглядов и воззрений. Обратимся к примеру нашего Отечества.

В 1994 году специалист по отечественной истории XVIII—XIX веков С.Экштут выпустил в свет книгу «В поисках исторической альтернативы». В этой работе, в которой явно чувствуется влияние Н.Эйдельмана, автор предпринимает исследование биографий (то, что историки именуют просопографическим анализом) российских деятелей первой половины XIX века — от царей до революционеров — и убедительно показывает единство их картины мира. Но из этого никак не следует заключение: «Все они одним миром мазаны». Всматриваясь в судьбы казненных, ссыльных и не нашедших себе место в последекабрьской государственной жизни, и вполне удобно устроившихся под сенью николаевского царствования, С.Экштут делает неожиданный вывод: и опальный генерал Ермолов, и «полуподлец» граф Воронцов, и даже известный самодур, «Чурбан-паша», московский генерал-губернатор Закревский не так уж расходились с notres amis de 14 («наши друзья четырнадцатого»), как называл декабристов Николай I, а значит, выступление последних не было исторически обречено. В России — во всяком случае, среди высшего слоя — могла существовать опора для перемен, и, разрешись известное «стояние на Сенатской площади» (выражение Ю.Тынянова) иначе, поименованные и непоименованные выше, но удостоившиеся внимания Экштута лица (к примеру, ловкий царедворец Киселев либо павший от рук восставших Милорадович) заняли бы в новой России место среди реформаторов.

В том же 1994 году интересную, хотя и не бесспорную, попытку описать

политическую историю России Нового времени как историю коллективного сознания предпринял А.Оболонский в своей книге «Драма российской политической истории: система против личности». На мой взгляд, предложенная им схема социальных и этических ценностей представляется излишне жесткой и общей. Видно, что автор — правовед и социолог, а не профессиональный историк. И все же его книга привлекает своими методологическими принципами. Оболонский предполагает существование двух взаимоисключающих (что кажется мне огрублением, так как возможны и переплетения, и взаимовлияния) типов мировосприятия — персоноцентризм и системоцентризм. В первом случае центральной ценностью, «мерой всех вещей», является индивидуум. Во втором в центр картины мира помещается некая надличная структура: Космос, Мировая Душа, Обычай, Царственная Особа, Империя... Эти типы мировосприятия в большей или меньшей степени распространены в той или иной социальной группе исследуемого общества, но могут сосуществовать и в одном сознании. Политические перипетии нашей истории А.Оболонский объясняет либо борьбой разных видов системоцентризма (так, петровские реформы для него — столкновение традиционализма и новоевропейского этатизма, то есть признания безличного государства высшей ценностью), либо конфликтом системоцентризма и персоноцентризма. Исход этого конфликта не предрешен, автор признает возможность бифуркаций, хотя он не употребляет этот термин и к идее «развилки» истории приходит независимо от Ю.Лотмана. Критической точкой, тем событием, которое отсекло нереализованные возможности исторического развития России, он считает цареубийство 1 марта 1881 года.

Системоцентризм, по А.Оболонскому, есть основа авторитаризма и даже тоталитаризма («сначала общественное, потом личное»), патернализма, регулируемой сверху экономики. Не могу отказать себе в удовольствии привести в связи с этим один анекдот позапрошлого столетия. Некое высокопревосходительство якобы говорило министру финансов графу Канкрину: «Что это, вы, батенька, Евгений Францевич, о каких-то финансовых реформах рассуждаете? Государь повелит — и копейка рублем станет». Персоноцентризм же является фундаментом демократии, рыночной экономики, гражданских свобод, прав человека и прочих привлекательных вещей.

В российском обществе всегда были и люди, и общественные классы, приверженные персоноцентризму, но первоначально их было очень мало. Однако с развитием этого общества в нем становится все больше персоноцентризма, и к какому-то моменту оба типа мировосприятия начинают более или менее уравновешивать друг друга. Кажется, что в России, как и в «цивилизованном мире», будущее за персоноцентризмом. И вот как раз когда Александр II должен завершить свои реформы введением сколь угодно ограниченной, но все же конституции — гремит взрыв на Екатерининском канале (помните «трогательно-кровавый послух» В.Пьецуха?). С этого момента борьба уже шла между двумя разновидностями системоцентризма — старого слабеющего самодержавного (высшие ценности — Бог, Царь и Отечество) и нового крепнущего революционного (высшая ценность — Народ, даже Трудовой Народ). Персоноцентризм хиреет, пытается вернуть свои позиции, однако эти попытки оказываются либо недостаточными (Манифест 17 октября 1905 года), либо слишком слабыми (Февральская революция 1917 года), и мы в результате имеем то, что имеем.

Я не собираюсь здесь обсуждать, что же было той точкой бифуркации, за которой начались наши беды (впрочем, многие — тот же В.Пьецух — со мной не согласятся и не сочтут все произошедшее в нашей реальности трагедией), — 14 декабря 1825 года или 1 марта 1881 года. Важно другое. И расстрел полков на Сенатской площади, и цареубийство на Екатерининском канале не были неизбежны. Победа декабристов, успех команды «либеральных бюрократов» Царя-Освободителя не были невозможны. То есть здесь просматривается тот самый коридор между неизбежным и невозможным, о котором говорит Л.Баткин.

И все же еще раз: как провести границы этого коридора? Ну хорошо, невозможны спутниковые телефоны в царстве Александра Македонского,

транспортные самолеты в Римской империи. Однако ведь есть же и обычные пределы возможного, например, законы экономики. Но вот П.Уваров привел в неоднократно упоминавшейся дискуссии на «круглом столе» об истории в сослагательном наклонении такой пример: существует в экономике закон стоимости, вроде бы такой же непреложный, как закон всемирного тяготения в физике. Однако в СССР в течение семидесяти лет этот закон упорно игнорировали. Или еще один пример — из столь любимой мною фантастики. Сотрудник Института экспериментальной истории Антон, он же благородный дон Румата Эсторский, он же главный герой знаменитого романа братьев Стругацких «Трудно быть богом», рассуждает: «Ведь все может быть, вот что забавно! Базисная теория конкретизирует лишь основные виды психологической целенаправленности, а на самом деле этих видов столько же, сколько людей, у власти может оказаться кто угодно! Например, человечек, всю жизнь занимавшийся уязвлением соседей. Плевал в чужие кастрюли с супом, подбрасывал толченое стекло в чужое сено. Его, конечно, сметут (или не сметут, история знает массу примеров того, как подобные личности умирали своей смертью да еще и пользовались любовью потомков. — *Д.Х.*), но он успеет вдосталь наплеваться, нашкодить, натешиться. И ему нет дела, что в истории о нем не останется следа или что отдаленные потомки будут ломать голову, подгоняя его поведение под развитую теорию исторических последовательностей».

И вот здесь-то, наконец-то (и под конец) перехожу к «суждениям нравственным». До сих пор у меня вроде бы получалось, что истинно нравственной является лишь альтернативная история: «Действуй и ты сделаешь мир лучше!» Сторонники же исторического детерминизма зачислялись мной по ведомству ретроградов и унылых пессимистов. Однако если в истории все может быть, если мелкому (или крупному) пакостнику скажут: «Действуй, и ты сделаешь мир хуже, и так ему и надо!» — а он возьмет да так и поступит, ибо в истории все дозволено, то тогда поневоле задумаешься о нравственной ценности исторического детерминизма. Но это уже совсем другая история.

НЕБО И ЗЕМЛЯ

ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ

Примадонна

В спектакле она — замечательная партнерша, чуткая, прекрасно слышащая, пугливая... Такую партнершу можно вести за собой, и сама она способна вести партнера — и то, и другое происходит ко взаимному удовольствию!

Можно даже назвать ее робкой актрисой. Во всяком случае, в лучших своих сценических ситуациях она по-хорошему робка и, кажется, даже не очень опытна.

Все это, конечно, иллюзии! Просто Татьяне Евгеньевне Лавровой совершенно не свойственны самоуверенность и недорого стоящая «техничность». Трепетное отношение к профессии у нее — как у дебютантки!

Но это все — в спектаклях.

На репетициях более мучительной актрисы я не видел, не встречал. Она может жилы вытянуть из партнера, а также из режиссера, суфлера, помрежа... — из всех, кто участвует в репетиции, превращающейся порой в чад и ад...

Этот ад у Татьяны Евгеньевны называется «работа актера над ролью». Когда ее спрашиваешь: «Таня, почему ты так сквалыжила сегодня на репетиции?», она отвечает: «Так я же над ролью работаю!» В голосе определенность и искренность. И она, несомненно, говорит правду.

Впервые я увидел эту муку режиссера, когда репетировали пьесу Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?». Марту и Джорджа должны были играть Татьяна Лаврова и Сергей Шакуров. Я случайно оказался на репетиции и сидел, забившись в угол зала на Малой сцене МХАТа (еще на Тверском бульваре). Репетиция не клеилась, режиссера Татьяна Евгеньевна к себе не подпускала и что-то пробовать отказывалась. Как частушечный припев, она повторяла: «Я не виновата, что у меня такое чувство, будто вы не готовы к репетиции...» Все это было похоже даже не на Олби, а на Беккета... Какой-то театра абсурда...

Тогда мне показалось, что она боковым зрением заметила в зале чужое лицо, но теперь я понимаю, что это была «работа над ролью».

Впрочем, наверное, все это — «актерская кухня», тот самый важный и непостыдный сор...

Точнее было бы сказать, что у Лавровой — «повадки примадонны». Сильное понятие! Но верное. Она, конечно же, Примадонна во всех смыслах этого слова — отрицательных и положительных. И я, пожалуй, только так и могу понимать ее поведение, стиль ее работы и результаты — через эту призму: Примадонна. Первая актриса.

Она и роли играет, как правило, первые.

— Я бы хотела научиться играть роли второго плана и даже эпизоды, но не смогу. Я умею играть только главные роли.

В ее устах это звучит абсолютно убедительно. И даже в ответ киваешь: «Конечно, конечно...»

И на сцене это всегда видно! Аркадину свою она плетет так тонко, набрасывает такие изящные «петли роли», — при этом скручивая все повороты отношений «морскими узлами» невероятной крепости! Она и трогательная, и жалкая, и роскошная, и изысканная одновременно. Это высокое мастерство: играть такую роль от себя. Или — нет! Дело не в мастерстве, хотя и его тут бесконечно много. Лаврова играет текст Автора, и режиссерский рисунок, и внутреннюю сложнейшую партитуру... Но *личность ее* так сильна, что проявляется в роли независимо от ее желания — подсознательно. Такое качество приходит с годами, с ролями, и это тоже признак настоящей Примадонны, большой актрисы с особенной индивидуальностью...

Дебют Лавровой в том, старом МХАТе, был сверкающий! Студенткой звездного выпуска (ее однокурсниками были Невинный, оба Лазаревы, Ромашин, Филозов, Кашпур, Покровская, Милиотти, Морачева, Журавлева... — я называю далеко не всех!). Тогда она сыграла Нину Заречную в «Чайке», где рядом в спектакле были Алла Константиновна Тарасова и Ольга Николаевна Андровская...

Потом «Современник», такие классические роли, как Гитель Моска («Двое на качелях»), Настя («На дне»), Катя («С любимыми не расставайтесь»), Раневская («Вишневый сад»). В «Эшелоне» она играла Лавру. Я не знал, что это она подарила Розову «Лавру». «Лавра» — потому что Лаврова. А уже потом, когда пьеса шла по всей стране, «Лавра» стала только Лаврой, и актрисы с разными фамилиями, может быть, и не подозревали, откуда это странное, редкое, забытое звукосочетание — Лавра... На спектакли с ее участием ходила вся Москва. Катя Васильева, работавшая в те годы в «Современнике», сказала мне: «Из нашего поколения Лаврова — самая сильная, самая талантливая... Лучше всех».

Вся страна обожала ее роли в кино — «Девять дней одного года», «Вся королевская рать»...

В «Королевской рати» поражал диапазон ее красок — от истерики до страшного, убийственного бесчувствия в финале. У нее даже дикция становилась какой-то вялой, когда она говорила: «Ла-а-адно... Уби-ила... Я его убила...» В одной этой интонации мгновенно преодолевался «американский колорит» всей истории.

Когда я пришел в МХАТ имени Чехова, Лаврова играла свои старые роли — премьер давно не было. Однажды в закулисном разговоре в период репетиций «Трех сестер», где она не была занята, Таня чуточку свысока сказала: «Ну вы хоть понимаете, что в Чехове главное — звук? Все это нужно произносить, как псалмы...»

Тогда я удивился. Мне казалось, что такие изыски, как «напряжение звука, слова», не ее стихия.

А потом понял: в Лавровой очень сильны чувственность и женское начало. Это и подсказывает особые интуитивные ходы: петь текст Чехова, как псалмы!

Ее женская природа, соединяясь с магией актерства, дает иногда поразительный эффект, когда из усталой, суховатой и поникшей она буквально в одно мгновение распрямляется и превращается в оглушающую вамп.

...Когда-то давно я смотрел спектакль Валерия Фокина «Спортивные сцены 1981 года», где играла Доронина. Это не была ее лучшая роль, и из зала очень видны были швы и штампы, актерские повторы и самоцитирование. Но глаза от актрисы оторвать было невозможно! Забывалось все, и зрители смотрели в ту точку сцены, где находилась Татьяна Васильевна, даже когда она молчала.

Я вспомнил это потому, что мало кто еще умеет так владеть залом. Пожалуй, только Лаврова. Не прикладывая никаких видимых усилий — и без капли того, что артисты называют «потянуть одеяло на себя», — она будто канатами перетягивает зрительское внимание. Здесь — биологическая данность таланта, особое искусство Примадонны.

Во все времена таких актрис было очень мало.

Это ее качество проявляется отнюдь не только на сцене. Когда-то я отдыхал

в сочинском санатории «Актер». В те времена там бывали многие известные артисты, и у сотрудников санатория были свои пристрастия. Так вот: все массажистки, официанты и горничные точно знали день приезда Примадонны, заранее начинали готовиться, и за несколько дней в столовой носился легкий шелест: «Лаврова приезжает, Лаврова приезжает...»

Приезжала она шумно, разумеется. Но потом несколько дней не появлялась, скрывалась, пряталась... И выход ее был всегда неожиданным и сразу на первый план — санатория, курортного сезона, сочинской жары... Занимала свой центр на лавочке в окружении стайки поклонников, знакомых и приятелей.

...А вот на сцене, внутри спектакля, как партнерша она — совсем другая. Волнуется очень. Перед премьерой идет к сцене, почти как балетная — быстро, торопливо, не глядя ни на кого.

В «Венецианском антикваре» Карло Гольдони, поставленном на мхатовской сцене Николаем Шейко, я, стоя на выходе, слышу шорох ее платья из алой тафты и вспоминаю роман Сомерсета Моэма «Театр»...

Какие-то куски в роли героини «Антиквара», на которые она пеняла и жаловалась, что не выходят, может, и действительно не получались, но из зала эти недоделки в роли казались абсолютно убедительными и даже сделанными специально! Это самое поразительное.

Кто-то из очень театральных людей сказал: «Какую чудесную *маску недосказанности* нашла Лаврова...»

Мы играем мужа и жену — графа Ансельмо и графиню Изабеллу, двух чудаков, презрительно-равнодушных друг к другу. В пьесе между героями почти нет сцен. Нет или почти нет отношений. Но, играя с Татьяной Евгеньевной, хочется раздвигать стенки коротких сцен, додумывать и дофантазировать чувства персонажей, играть против автора — *про любовь*.

Такова сила партнерши, такова ее женская сила, ее завораживающее навсегда воздействие и предназначение Примадонны.

А она и вправду Примадонна.

Самая настоящая.

И это прекрасно.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033

ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

Кинотеатр «5 звезд»
ул. Бахрушина, 25

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951-9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

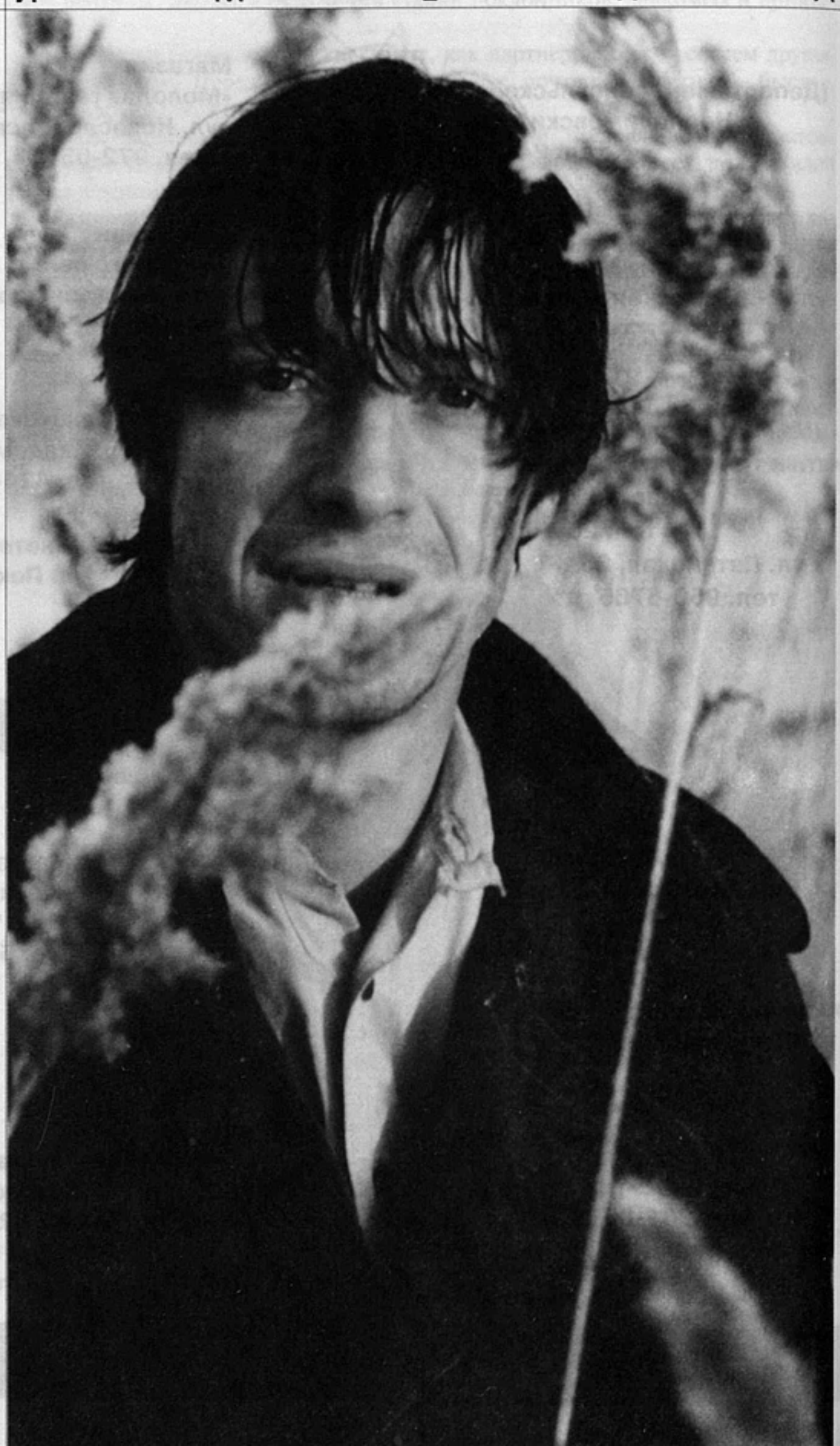
Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609

ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



К.Пирогов в фильме «Дневник убийцы»

КИРИЛЛ ПИРОГОВ

Бездна — это прекрасно

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Е.КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Кирилл, вы учились в ГИТИСе?
Кирилл Пирогов. Нет, я окончил Щукинское училище, курс В.Иванова.
Е.Кутловская. Но вы же актер мастерской П.Фоменко? Насколько мне известно, актер «со стороны» у Фоменко — большая редкость?
К.Пирогов. Это не просто редкость. Я думаю, это исключение.
Е.Кутловская. Когда вы первый раз столкнулись с Петром Наумовичем на репетиции, тяжело было?
К.Пирогов. А я ничего не понял тогда... Это был спектакль «Таня — Таня»... Я учился у Фоменко издалека... Первое время мы с ним не общались. Я его побаивался... Да и все его побаивались, называя «грозовой тучей». Хотя и очень любили.
Е.Кутловская. За десять лет вашего пребывания в театре Фоменко что-то изменилось?
К.Пирогов. Сейчас все по-другому, конечно, но трепет остается... Он — учитель. В прямом смысле этого слова — и в профессии, и в жизни.
Е.Кутловская. А разве это не надоедает? Нельзя же вечно себя под великими «чистить»?
К.Пирогов. Это счастье большое, потому что такого учителя, как он, редко можно встретить.
Е.Кутловская. А насколько актеру нужно быть широкообразованным человеком? Ведь часто в одаренных актерах присутствует некая человеческая глубина, при которой можно простить ему полную безграмотность в литературе, в философии, в чем угодно. Главное, как он интересно играет!
К.Пирогов. Да это важное качество — внутренняя глубина. Но не менее важно, чтобы актер не переставал учиться, не переставал тянуться куда-то туда — в неизведанное.
Е.Кутловская. Это же утопия.
К.Пирогов. Нет.
Е.Кутловская. Ну кто сегодня готов развиваться? Особенно после сильной «дозы» популярности?
К.Пирогов. Те, кому это интересно. Те, для кого искусство значит больше, чем собственные достижения.
Е.Кутловская. Назовите энное количество актеров, которым это так важно.
К.Пирогов. Не знаю... Гипотетически уверен, что таких большинство. У нас в театре они есть.
Е.Кутловская. А излишняя образованность актеру не мешает?
К.Пирогов. Ну, это зависит от человека. У меня так получилось, что я очень поздно стал читать. Литература для меня долго была закрытым миром. Несмотря на то что мои мама и сестра — учителя русского и литературы. Я думаю, что интерес к искусству появляется тогда, когда усложняется восприятие глубины и высоты жизни.

Театр изначально — дело трудное и высокое. Я иногда думаю: в чем смысл того, чем мы занимаемся? Ведь не в том, чтобы быть популярным артистом.

Может быть, я покажусь высокомерным, но уверен, что если есть возможность делать работу, где не будет ограничен творческий полет — я говорю о душе и духе, — остальное только от тебя зависит: либо ты хочешь дальше учиться и идти вверх, либо не хочешь и остаешься с тем, что у тебя уже есть. Ты можешь быть очень популярным человеком, но не более того. Развиваться ты перестаешь.

Е.Кутловская. Но популярность не менее важна. Без нее невозможно донести до аудитории ту глубину и ту высоту духа, о которой вы говорите.

Кирилл Пирогов

К.Пирогов. Безусловно. Актер — публичная профессия. Но для меня популярность ни в коем случае не цель. И я надеюсь, никогда целью не будет.

Е.Кутловская. Над вами всегда царит догматический «завет» режиссера, как и что делать на сцене. Это ограничение или помощь?

К.Пирогов. А в чем может ограничить режиссер артиста? Исключительно в форме выражения, больше ни в чем. Можно вылепить какую угодно форму, но она будет неживая и неинтересная, несмотря на то что очень интересно придумана. От артистов зависит, есть живой человек в спектакле или в фильме, человек с живой энергией, или его нет. Вы знаете, мы недавно гастролировали в Японии и были у Судзуки на репетиции «Иванова». Сделал он Чехова странно, в абсолютном противоречии с природой нашего российского и, может быть, европейского театра. Слова и образы Чехова превратились у Судзуки в иероглифы, в пустые символы. Судзуки мыслит символами в чистом виде. И в форме, и в технике речи, и в интонировании... Мне было интересно, но там Чехова было мало, а Судзуки очень много... И для меня это не совсем приемлемо. Я не люблю такое творчество. Мне кажется, что если есть текст и автор, который уже создал проекцию своего мировосприятия — этот текст, — то все последующие проекции вторичны. Главное то, что спроецировал Автор. Это вещь первосте-

пенная. Это к вопросу о самовыражении и о том, что можно позволять себе при творческой самореализации...

Е.Кутловская. А возраст имеет значение в актерской профессии?

К.Пирогов. Да. Имеет значение степень отрешенности, отчужденности от своей жизни. Чем старше актер, тем глубже он может уходить в мир высоких и духовных творческих замыслов.

Е.Кутловская. А как вы реагируете на колючий и холодный, низкий обывательский мир, где лишь единицы стремятся к духовному, а уж тем более к творческому полету?

К.Пирогов. Я не разделяю точку зрения, что этот мир колючий. Я не понимаю, что это? Мне чужда болезненность во взгляде на вещи.

Е.Кутловская. Ну, много неприятного в жизни...

К.Пирогов. Но это же жизнь. Она не может быть идеальной. Бывает больно, но если бы не было больно — я бы не знал, как бывает, когда не больно. Ведь все познается в сравнении.

Е.Кутловская. А когда плохо роль сыграли — тоже никакого болезненного осадка? Ну плохо, и Бог с ним?

К.Пирогов. Бывает... После спектакля рефлексируешь... Знаете, все наше отношение к миропорядку начинается с детства, с ночного неба, усеянного звездами, когда смотришь туда и задаешь себе вопрос: что ты делаешь в этой жизни?

Е.Кутловская. Вам, конечно, и на небо не страшно смотреть... В эту ночную бездну без конца и без края... Жутковатого чувства не возникает?

К.Пирогов. Не возникает. Бездонность — это самое прекрасное. Это то, что незнакомо, то, что ты не знаешь вообще и даже предположить не можешь. И поэтому я очень люблю театр. Я редко думаю о том, что я артист и что мне надо для этого делать.

С вашего позволения, я вернусь к разговору о жизни... Когда я в детстве стал думать, что же такое наше существование, я услышал выражение: «Жизнь — это не вчера и не завтра, это только сейчас». Это трудно себе представить. Ведь за спиной что-то есть и впереди что-то есть. Но я стал замечать, что люди, которые живут прошлым и будущим, немножко отсутствуют в сейчас, в настоящей жизни. Кровь течет сейчас... Сейчас — это единственное живое, а то, что было и будет, — продукты памяти, анализа или еще чего-то. И зачем мне тащить за собой то, что остается за моей спиной, в прошлом. Пусть оно там и остается.

Е.Кутловская. Как произошла ваша встреча с Кириллом Серебренниковым?

К.Пирогов. Первая встреча с ним была обыкновенной. Меня позвали на кастинг, и я поехал. Кирилл стал меня допрашивать: «Что вы умеете делать, где вы учились, над чем вы работаете?..» А я очень не люблю, когда режиссер допрашивает артиста, потому что в этом нет сотворчества. И я, вместо того чтобы отвечать, начал расспрашивать Кирилла: «А вы что делаете, где и как?» И мы стали разговаривать... Это было здорово. Степень доверия ко мне с его стороны (и не только ко мне) была очень высокая. Он удивительно умеет располагать к себе. И работать с ним интересно, потому что он сотрудничает с людьми, он работает, предлагая некоторую духовно-душевную связь актеров и с ним, и друг с другом, что редко бывает в кино.

Е.Кутловская. А как работалось с Сергеем Бодровым, я имею в виду его режиссерский дебют «Сестры», где вы играли злодея-убийцу.

К.Пирогов. Мы с Сережей дружили... Это было немного другое. Мы уже на определенном языке разговаривали...

Е.Кутловская. Я однажды брала интервью у Сергея, и у меня сложилось впечатление, будто он не очень понимает, что такое режиссерская профессия и не очень хочет это понимать. У него было свое особое представление о процессе работы в кино. Он вообще как-то особенно и обособленно существовал в кинематографе.

К.Пирогов. Да, правильно... Но он с детства знал мир кино изнутри, у него отец режиссер. Учиться ему было бессмысленно, уже был огромный практический опыт работы в кино. Нужно было искать что-то свое, и он искал. Кстати, Сережа был очень близким человеком для Леши Балабанова, они вместе монтировали «Брата». А Леша прекрасно конструирует свои фильмы. У него сценарий — это уже почти смонтированное кино. По большому счету он видит картинками. У него такое режиссерское мышление.

Е.Кутловская. А у Сережи какое было режиссерское ви́дение?

К.Пирогов. Сережа искал... Ему было очень важно писать самому. У него было университетское образование, и это давало очень большое преимущество. Я имею в виду и работу, и общение. Мы на «Брате», кстати, немного общались. У нас была очень интересная первая встреча. Сережа позвал нас всех в гости. Он хотел, чтобы мы, по фильму три друга, познакомились еще до съемок. И мы поехали к Сереже. Стали знакомиться, выпивать — очень веселый был вечер. Все рассказывали анекдоты и много смеялись. И что-то тогда между нами произошло... После той вечеринки мы были уже не совсем чужие, а так, знакомцы. (*Смеется.*) Потом Леша нам показывал ужасные фильмы про Чечню, которые сами солдаты снимали. Чудовищное ощущение... А позже, когда Сережа начал писать сценарий «Сестры», он позвонил мне и предложил роль злодея. Я считаю, что сыграл гангстера, но сначала думал, что невозможно эту роль играть.

И мы вместе стали ее придумывать, по телефону болтали подолгу... В итоге я понял, что, играя отрицательных героев, можно сказать не меньше о своем восприятии мира, чем в ролях положительных. И мне это очень дорого. Все благодаря Сереже случилось.

Е.Кутловская. А почему вы согласились играть роль, которую не знали, как играть?

К.Пирогов. Потому что знал Сережу. И знал, что мы вместе сможем что-то интересное придумать. Если между актером и режиссером человеческого контакта нет — это большая проблема. Сделать что-то живое в такой ситуации трудно, потому что режиссер видит одно, а ты — другое. Как это соединить? Роль, которую Сережа предложил мне, противоречила моему ощущению того, что я должен играть. Я привык существовать в образе положительных персонажей. Но мне важно было поработать с Сережей, пообщаться с ним. Это, наверное, было гораздо важнее, чем сам фильм, который мы снимали.

Е.Кутловская. В «Сестрах» все персонажи очень загадочные. Вроде бы ничего не делают, а какая-то внутренняя тайна есть в них, и за этой тайной ужасно интересно наблюдать...

К.Пирогов. Это Сережина природа: таинственная, странная... Кстати, Леша Балабанов отговаривал его снимать меня в роли гангстера, потому что внешность не та. Я слишком положительный. Но Сережа стоял на своем. Потом Леша настаивал, чтобы меня другой актер озвучил, мол, голос слишком положительный. Но Сережа так захотел, и всё.

Е.Кутловская. Сергей был твердым человеком?

К.Пирогов. Внешне он был очень мягким, но если чего-то хотел, добивался независимо ни от чего.

Е.Кутловская. В сериале «Дневник убийцы» К.Серебренникова две части — историческая и современная. Вас не смущало, что эти две истории, казалось бы, ни в чем не связанные, запутают зрителя? Вам нравился такой режиссерский прием? Он ведь непривычен для нашего телезрителя? Не казалось ли это вульгарным?

К.Пирогов. Что именно?

Е.Кутловская. То, что Кирилл делает продукт по принципу «два в одном». Как бы два разных фильма вместе.

К.Пирогов. Я побаивался. Это сложный момент, но я Кириллу очень доверял и доверяю. Если он видит свою картину такой, то не мое дело его ви́дение оспаривать. На все воля автора. Кстати, сценарий был очень хороший. Сложный. Хотелось играть это.

Е.Кутловская. Вы вновь предстали перед зрителем в образе злодея-убийцы...

К.Пирогов. Нет, я играл человека.

Е.Кутловская. А злодей и человек — это разве разные вещи?

К.Пирогов. Злодей — это нечто более определенное, а человек — шире. История моего героя — она внутренняя очень. Это история души человека в ужасных обстоятельствах. Пафосно как-то я говорю, да? Мы попытались представить себе и снять самые крайние обстоятельства, которые могут возникнуть и зажать личность в тиски. Представьте, что значит расстрелять своего друга, для того чтобы остаться в живых?! Хотя героизма тут не много... Не так сложно на это решиться.

Я думаю, что у нас получился герой сложный и противоречивый. В нем нет однозначности. Он, скорее, ноль, точка. Но есть его дневник, его внутренняя

жизнь, которая абсолютно противоположна тому, что он делает. И в этом для меня был очень большой смысл. Потому что мой Воинов — нормальный человек, которого история, жизнь поместили в ужасную ситуацию, и... он перестал жить после этого. Он внутренне сгорел. Он не может радоваться и любить. Он убил пятерых и живет только этим. Сколько причин, чтобы сойти с ума... Это же хождение по мукам!

Е.Кутловская. Люди, как правило, боятся новизны. А вы так любите неизвестность... Беретесь играть весьма непривычные для себя роли.

«Дневник убийцы»

К.Пирогов. На самом деле и я, наверное, боюсь новизны. Но однажды я понял, что если ее бояться, то не нужно заниматься творчеством. Человек, который прыгает в пропасть без парашюта, может разбиться, а может и зацепиться за что-нибудь, но нужно прыгнуть.

Е.Кутловская. Вы такой любитель экстрима?

К.Пирогов. Ну, наверное, это можно назвать словом «экстрим», но мне кажется, что это единственный принцип живой жизни. Я думаю, что все артисты, которые любят театр или кино, любят бросаться в неизвестное, если материал позволяет.

Е.Кутловская. А где больше возможностей для неизвестного — в кино или в театре?

К.Пирогов. В театре. Там все более символично, там можно не держаться за бытовую органику.

Е.Кутловская. А в жизни вы тоже любите прыгать без парашюта?

К.Пирогов. Думаю, что нет... Но мне трудно разделить жизнь и работу.

Е.Кутловская. А бывает так, что обстоятельства заставляют «прогибаться под мир», под условия, предложенные вам сверху?

К.Пирогов. Я думаю, что прогибаться человек не может. Но мне, наверное, везло на режиссеров. Первая работа в кино была с Г.Данелия. В театре я встретился с Фоменко.

Е.Кутловская. Но Фоменко — диктатор.

К.Пирогов. Ну и что?

Е.Кутловская. То есть искусство стоит того, чтобы унижаться и терпеть любой диктат?

К.Пирогов. Что значит унижаться? Это случается только тогда, когда ты можешь отреагировать на ситуацию так, будто тебя унизили. Или обломали твой полет. Понимаете, на репетиции может быть все что угодно, но во время спектакля тебя же никто не может остановить! На сцене же нет никаких привилегий. И на съемках — только после дубля возможны какие-то разговоры. А в тот момент, когда ты играешь, никто ничего тебе сказать не может. Потом — пожалуйста, Господи, что мне потом обижаться?!

Е.Кутловская. Предположим, вы впряглись в работу и по ходу дела оказалось, что человек «над вами» — страшный истерик, самодур и еще бог знает что...

К.Пирогов. А что себя жалеть-то? Ну, и ничего страшного! Неделю или месяц потерпеть — я потерплю, раз сам взялся за роль. Может быть тяжело, но что делать?

Е.Кутловская. А что в вашем творчестве первично — вымысел или реальность?

К.Пирогов. Жизнь первична.

Е.Кутловская. То есть все упирается в быт, в реальность, которая познаваема и, значит, в конечном счете понятна. Но вы же считаете, что прекрасное — в бездне...

К.Пирогов. Подождите, сейчас объясню. Красота имеет отношение к жизни? Бывает красивый человек? Как разделить красоту и жизнь? Все может быть красивым, и все может быть уродливым. Все обусловлено физической оболочкой. Понимаете?

Е.Кутловская. Значит, мы ограничены, а ведь именно ограниченность мучительна. Хочется уметь все, успеть все, жить вечно. Отсюда и тяга к бездне, к экстриму... Когда вы играете дубль, вы творите и, может быть, на пять минут вырываетесь за пределы изведанного, за границы обычной жизни. Вы в полете фантазии прорываете оболочку скучной обыденности, а потом режиссер останавливает вас, ограничивает?

К.Пирогов. Но ведь у меня есть целых пять минут! За это время ой как далеко можно улететь... И что мне думать о том что будет потом? Ну будет — значит, будет, тогда и подумаю. А *сейчас* можно лететь! И эти пять минут, может быть, самая чистая жизнь... И в театре, и в кино.

Е.Кутловская. Телесериалы считаются низким искусством. Как вам показалось, работа Серебренникова и ваша работа вместе с ним над «Дневником убийцы» — это халтура? Легкий заработок?

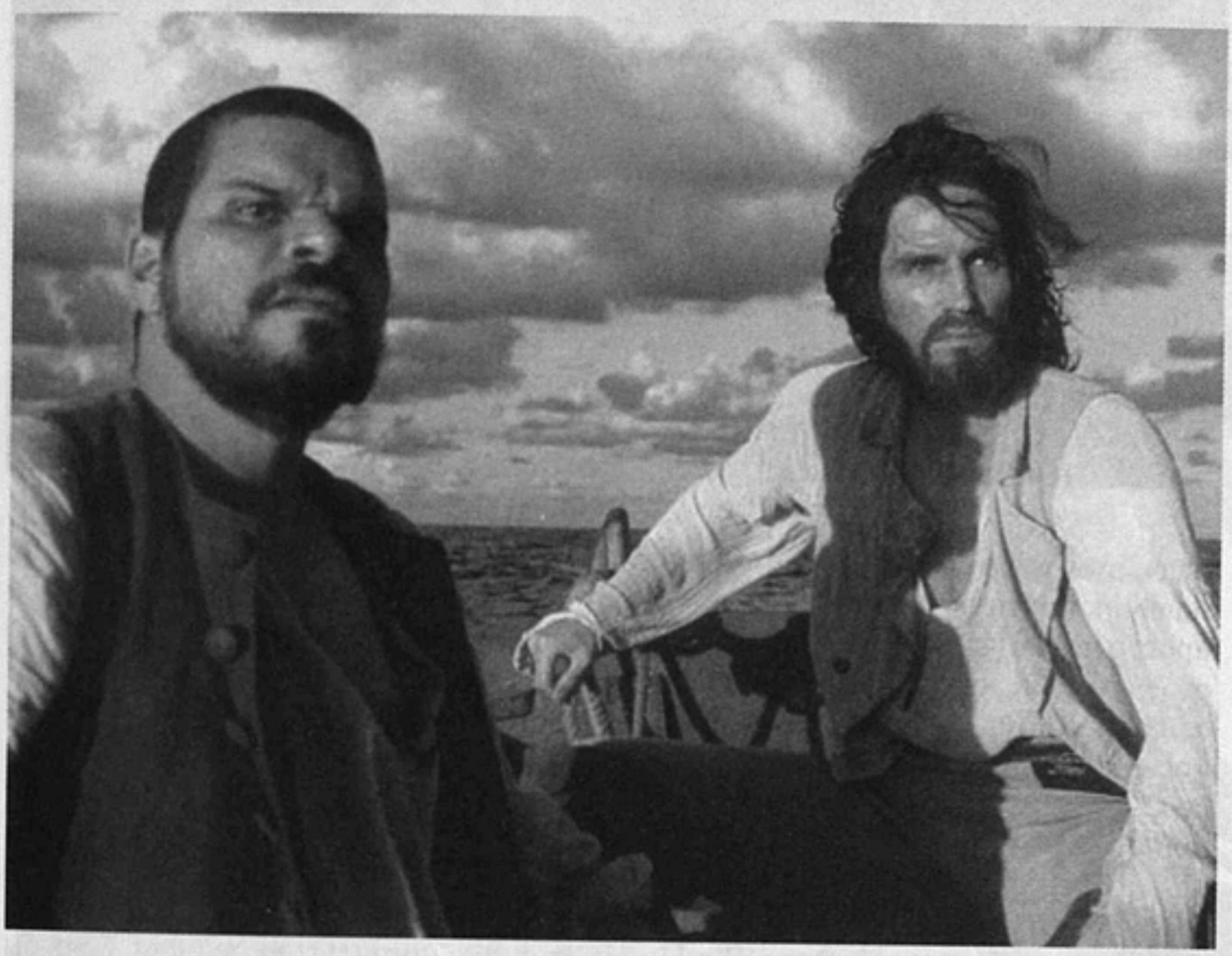
К.Пирогов. Мы пытались сделать наш сериал не низким. Цели, которые мы ставили, были выше, чем можно подумать. Планка была необыкновенно, нереально высокой. Материал позволял. И снимали мы «Дневник убийцы» не как сериал, а как *кино*. А кино — это искусство.

Е.Кутловская. На ваш взгляд, это удалось?

К.Пирогов. Надеюсь.

НИНА ЦЫРКУН

Гай Пирс, антипод в Голливуде



«Машина времени», режиссер Саймон Уэллс

«Как вы думаете, на кого вы были похожи в женском платье?» — спросили его после выхода на экраны «Присциллы, королевы пустыни». «На мою маму», — ответил он без тени юмора. Мама пришла в ужас — во второй раз (в первый она ужаснулась, увидев сынка в роли трансвестита).

Его нисколько не женственное, жестко очерченное лицо с классической квадратной челюстью голливудского героя «золотого века» тем не менее исключает всякие сравнения с Кэри Грантом или Гэри Купером. Гай Пирс скорее похож, например, на Пьера Паоло Пазолини. Это лицо аскета, лицо фанатика-самосожженца. Еще, как ни странно, такие худые скуластые лица встречались в «поколении лейтенантов» — пришедших со второй мировой молодых советских кинематографистов, писателей.

Лицо Гая Пирса кажется одновременно хорошо знакомым и в то же время чужим, неприступным. Дело в глазах. Обычно к такому типично англосаксонскому типу лица глаза прилагаются холодновато прозрачные, «отражающие». Глаза Гая Пирса меняются, как хамелеоны, они могут быть и бесстрастно пустыми, и «втягивающими», и даже — совсем уж экзотика — горящими. Соответственно, сам актер преображается то в австралийского трансвестита, то в твердокаменного американского копа, то в татуированного амнезика, то в романтического злодея, почти не меняясь в лице, стало быть, не тратя грима. Но даже если он смотрит с экрана прямо вам в глаза, не надейтесь, что вы, зритель, ему интересны. На самом деле он обращается к двоим — ну разве иногда еще и к матери, это его «малый круг внимания», но чаще всего именно к этим двоим — к своей старшей сестре Трейси и к своему отцу Стюарту. Сестра больна синдромом Дауна и живет в психушке. Отца давно нет в живых. Он погиб, когда сыну было восемь лет. Летчик-испытатель, принимавший участие в программе «Но-

«Помни», режиссер Кристофер Нолан

мад», рухнул со своим самолетом рядом с взлетной площадкой. Как ни странно, мальчик почти не помнит подробностей того августовского дня. И поначалу он просто не понял, что произошло. Но чем дальше, тем больше Гай стал думать об отце и все больше гордился им. Когда он снимался в телесериале «Соседи», им овладело маниакальное желание, чтобы отец увидел его на экране. Самое главное — ему почти нечего было вспомнить об отце. Ну разве то, как они летали на своем маленьком аэроплане. Как ездили на ферму. Ходили в цирк. «Вот странность, — говорит он, — уход отца опустошил меня, но смерть сильнее связывает людей духовно, чем физическая близость... Жаль, что отца нет рядом, но мне кажется, что он где-то летает на самолете и может видеть то, что я делаю».

Память об отце развила в Гае Пирсе стойкую ностальгию по 60-м. Если бы существовала машина времени, он обязательно присутствовал бы на легендарном рок-фестивале в Вудстоке и ничем не выделился бы из толпы: он всегда ходит с длинными волосами, как бы мысленно возвращаясь в годы детства (Гай родился в 1967 году).

На самом деле, будь его отец жив, вряд ли Гай стал бы актером. Стюарт Пирс актеров недолюбливал.

А его сына еще в начальных классах потянуло на сцену. Учился он в дорогой частной школе, где все как один собирались стать юристами, врачами или политиками. А он был белой вороной. Пока друзья-товарищи готовились к экзаменам, выбирая факультеты попрестижнее, он убегал с уроков, чтобы пройти очередное прослушивание в Мельбурне. Откуда взялась в нем эта страсть, непонятно. Папа-летчик и мама-учительница никакой такой тяги не испытывали.

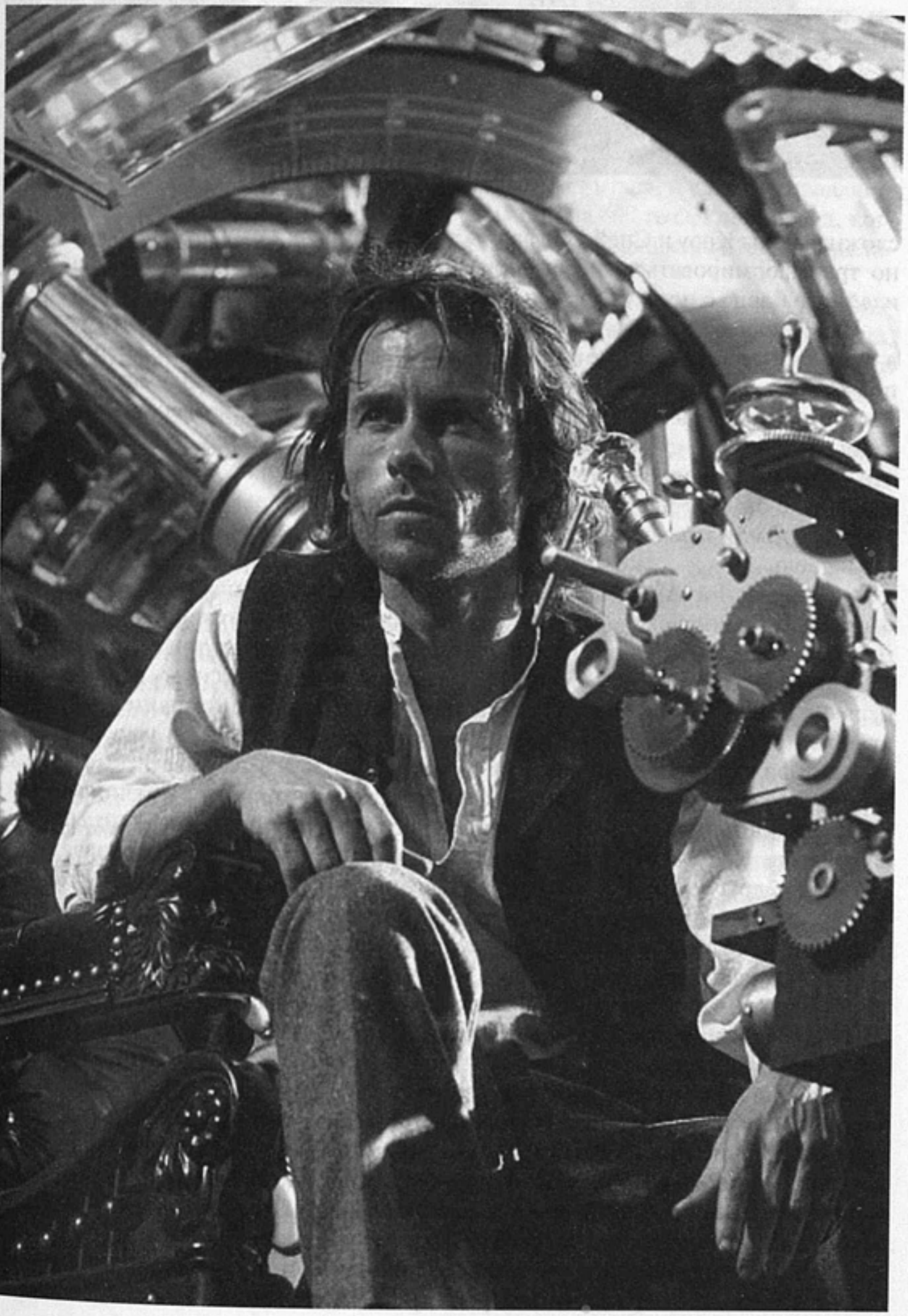
В общем, он добился своего — его взяли на роль байкера Майка в кожаных штанах и косухе в телесериал «Соседи». И дома, в Австралии, Пирса полюбили как раз за них, за «Соседей». Это было что-то вроде американских «Друзей». Между прочим, он снимался вместе с Кайли Миноуг и Джейсоном Донованом. Все участники этого «мыла» сразу прославились, и каждый использовал свалившуюся на него известность для будущей карьеры. Гая Пирса «Соседи» вывели на большой экран. В 1994 году он попал в рисковый проект «Приключения Присциллы, королевы пустыни» Стивена Эллиота, который стал мировой сенсацией.

Комедия про трио трансвеститов, путешествующих почти через всю Австралию, вынесла Гая, сыгравшего роль Фелиции-Адама и ради этого отказавшегося от своих кожаных штанов, к берегам Калифорнии.

Как ни странно, он не пришел в восторг от перспективы переселиться в

Голливуд. Непонятная страна Австралия чем-то держит, не отпуская от себя надолго, во всяком случае, ее жителей. Хотя, как и, скажем, Мел Гибсон, и Рассел Кроу, родился Пирс не там, а в Англии. Отец по долгу службы кочевал с семьей с континента на континент, и Гай на третьем году жизни оказался в Австралии. И его всегда туда тянет. Отснимется в очередной роли — и в Австралию. И каждый раз обещает, что навсегда. Буду, мол, петь, играть на гитаре, саксофоне и рояле, а захочу — и сниматься в малобюджетном австралийском кино, а вашего хитового голливудского мейнстрима мне на дух не надо.

А между тем столько всенародной любви, сколько обеспечил ему Голливуд, нигде и никто ему больше не обеспечит. Эту вселенскую любовь Пирс к себе почувствовал после «Секретов Лос-Анджелеса», нелюбимого своего города. Ретро-мачистский стильно-гипнотический триллер Кёртиса Хэнсона ввел нашего аборигена в компанию лучших мужчин мирового кино — Кевина Спейси, Рассела Кроу, Дэнни Де Вито. В «Секретах Лос-Анджелеса» Гаю досталась самая



«Машина времени», режиссер Саймон Уэллс

«Помни», режиссер Кристофер Нолан

сложная роль: Кроу и Спейси играли в рамках амплуа, а ему надо было незаметно трансформироваться, чтобы показать, как его Эд Эксли мало-помалу из идейного борца с преступностью становится жертвой собственных амбиций.

Пирс вообще-то не верил, что роль лейтенанта Эксли ему обломится; если в руки ему попадал сценарий, который хотелось учить наизусть, непременно получалось так, что приглянувшаяся роль уже была отписана Брэду Питту, Джонни Деппу или Киану Ривзу. Спору нет, между всей четверкой есть не то чтобы физическое сходство, а какое-то неуловимое сродство. Они похожи тем, что ни на кого не похожи. Кстати, Кёртис Хэнсон искал на роль Эда актера, чье лицо было бы совершенно незнакомо зрителю, и сам он «Присциллу», в которой так хорошо зарекомендовал себя Пирс, не видел, иначе вряд ли утвердил бы его на роль.

«Секреты Лос-Анджелеса» — отдельная песня в ряду голливудских фильмов о «грязных полицейских». С точки зрения истории кино, этот фильм по роману Джеймса Эллроя можно считать заключительной частью трилогии, начатой «Китайским кварталом» Романа Поланского и «Большим сном» Майкла Уиннера с их подробной повествовательностью и рельефными характерами (главные роли играли Роберт Митчум и Джек Николсон). Но, как и многие американские фильмы мужского действия, «Секреты» несут в себе явственный мотив «buddy cinema», почти любовной истории между настоящими мужчинами. Это касается взаимоотношений твердокаменного неподкупного Бада Уайта (его играет Рассел Кроу) и очкарика-интеллигента Эда Эксли, которые поначалу испытывают друг к другу понятную неприязнь, но, по необходимости работая вместе, осваивают «мужской код» поведения, который сближает этих рыцарей закона, как бы дополняющих друг друга и становящихся заложниками профессии. Как выясняется, подчеркнутая интеллигентность Эда оказывается достаточно гибкой, чтобы обернуться в нужный момент податливостью, иначе называемой беспринципностью. И в финальной сцене его очки без оправы начинают отливать металлом.

Как Гай Пирс ни стремится закрепиться в родных пенатах, малобюджетные австралийские проекты пока откладываются, зато разного масштаба голливудские — нет, и это приносит свои плоды. Неонуар «Помни» Кристофера Нолана, который назвали «великим маленьким фильмом», где Пирс сыграл роль беспамятного серийного убийцы-маньяка в эксклюзивном костюме и шикарной тачке, обошел полсотни кинофестивалей и везде был отмечен.

Шелби — бывший следователь страховой компании, превратившийся в сыщика-любителя. Он разыскивает убийцу своей жены, чтобы расправиться с

ним. Как часто бывает в романах со знаменитыми сыщиками, у Шелби нелады со здоровьем — он страдает амнезией. Он помнит, что произошло с его женой, но забывает все, что случилось пятнадцать минут назад. Фильм представляет собой загадку, которая так и остается неразгаданной. Невозможно вынести окончательное суждение ни о том, что было в действительности, ни о том, кто же такой сам Шелби — жертва или безумный маньяк-убийца. Гай Пирс играет с той мерой отстраненности, которая дает нам возможность трепетно сочувствовать его герою и одновременно смотреть на него с ужасом, догадываясь о правде, что скрывается за этим невозмутимым лицом с остановившимися глазами.

Актеру нравится, что зритель приходит в недоумение, не понимая, кто же перед ним — хороший парень или плохой. В сущности, именно такого эффекта он и добивается, потому что и сам не делит своих персонажей на хороших и плохих, всегда различая в них темные и светлые стороны.

В прошлом году Пирс подтвердил свою репутацию актера-хамелеона, снявшись в двух разнотипных картинах — футуристической и историческо-костюмной. Во-первых, это «Граф Монте-Кристо» Кевина Рейнолдса, двенадцатая экранизация романа Александра Дюма, в которой он обольстительно играет мерзкого предателя Фернана, укравшего у Эдмона Дантеса девушку и засадившего его в тюрьму. Во-вторых, опять же экранизация — на этот раз только третья, — «Машины времени» Герберта Уэллса, на которую отважился праправнук писателя-фантаста Саймон Уэллс. В «Машине» у Пирса роль как раз благородная. Его герой теряет девушку, на которой собирался жениться, и с горя отправляется на лично сконструированной машине времени на 800 тысяч лет вперед, когда Земля, пережив второй ледниковый период, вновь расцвела, а люди поделились на две расы — хороших и плохих.

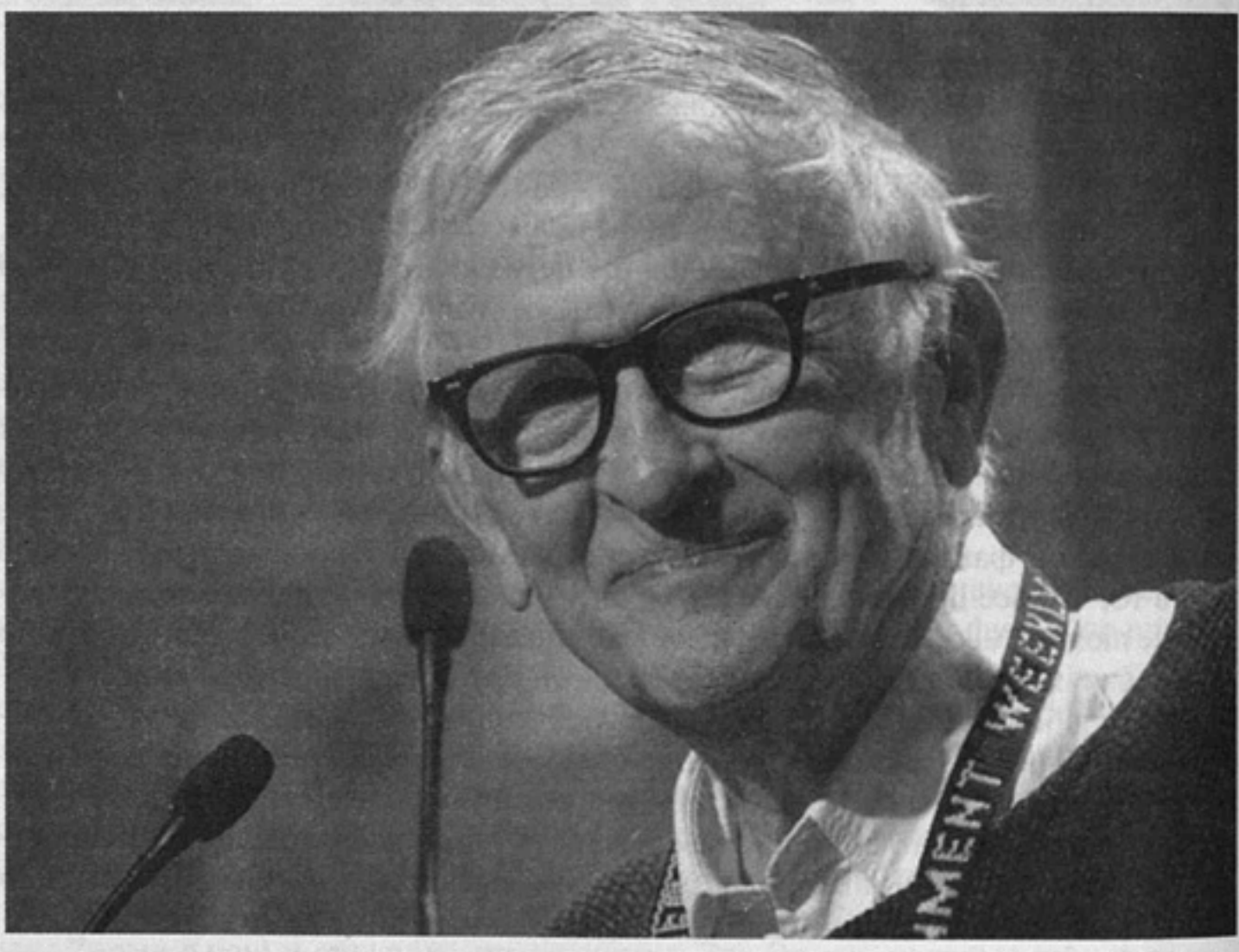
Режиссер заявил, что главная звезда фильма — сама машина времени. Она, конечно, выглядит эффектно, но если бы не Гай Пирс, чемпион бодибилдинга, счастливый финал фильма показался бы неубедительным. Но Пирс с честью пронес зерно роли, чтобы посеять в зрительских головах тревожную ответственность за будущее человечества.

Казалось бы, актер, умеющий так хорошо «представлять», которому нравится влезать в шкуру непохожих один на другого героев и который пытается рационально вычислить характер персонажа, должен трезво понимать природу кино и отдавать себе отчет в том, что оно всего лишь игра — игра актера, света, режиссерской фантазии и воли. Как ни странно, Гай Пирс сохранил детскую веру в то, что все происходящее на экране — реальность и на экране живут реальные люди. Вместе с тем он стал достаточно взрослым, чтобы забыть амбиции молодости, мечтающей о нетленке. Теперь он превзошел эпоху больших ожиданий и полюбил простые вещи, которые любят простые люди. Например, авантюрно-приключенческий жанр. Пирс с удовольствием вспоминает, как восьмилетним мальчиком смотрел «Машину времени» с Родом Тейлором, и ему интересно, какое впечатление произведет эта история на сегодняшних подростков. Кроме того, такого рода работа оказывается посложнее съемок в артхаусном кино. «Помни» отсняли за двадцать пять дней и без всяких последствий для здоровья, на «Машине времени» Пирс отработал девяносто пять дней, и она стоила ему сломанного ребра и синдрома нервного истощения. А зачем кино нужно Гаю Пирсу? Затем, отвечает актер, чтобы понять самого себя. «Я не знаю, кто я такой, и мне нравится примерять разные личины — может, среди них окажется и моя? Когда я смотрю свои старые фильмы, то сам удивляюсь — неужели во мне все *это* есть?»

АЛЬБЕРТ МАЙЗЕЛС:

«Великие работы не имеют цели»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК



Альберт Майзелс

В рассказе об американском режиссере-документалисте Альберте Майзелсе не обойтись без официальной прелюдии, своего рода биографической справки. Удивительная судьба Майзелса неотделима от его кинематографического дара.

Альберт Майзелс, сын эмигрантов с Тернопольщины, родился 26 ноября 1933 года. Получил ученую степень в Бостонском университете, где после этого три года преподавал психологию. В 1955 году, взяв напрокат 16-*мм* камеру, приехал в едва оправившийся после Сталина Советский Союз и, не имея официального разрешения, без знания языка, снял фильм о пациентах психиатрических больниц Киева, Ленинграда и Москвы. Вместе с братом Дэвидом на мотоциклах проехал в 1956 году через восставшую Польшу, запечатлевая происходящее на пленку («Молодежь Польши»). В 1964-м сделал первый фильм о «Битлз» («Что творится! «Битлз» в США»). Снял

«Продавца» — ленту, о бродячем продавце Библии, шокировавшую пуританскую Америку и ставшую классикой неигрового кино. В 1969 году отправился вместе с «Роллинг Стоунз» в печально знаменитое турне, закончившееся побоищем в Альтамонте с участием «Ангелов ада». В этом кровопролитном путешествии Майзелсу удалось снять буквально все, вплоть до вошедшего в черный список рок-движения убийства одного из зрителей. Материал сложился в фильм «Дай мне убежище», который вместе с «Продавцом» прославил Майзелса. Он работал оператором у Годара на фильме «Париж глазами...» (эпизод «Монпарнас-Леваллуа», 1964), снимал Владимира Горовица и Мстислава Ростроповича, Марлона Брандо и Трумена Капоте, Софию Лорен и Мохаммеда Али, Леонарда Бернстайна и Мартина Скорсезе, Кристо и Сейджи Озаву, получал награды на фестивалях в Санденсе, Амстердаме и Чикаго.

Говоря о его фильмах, хочется избегать метафор. Ведь метафора сродни правилу. А Майзелс даже не нарушает правила — он их создает, каждый раз заново. Ему всегда достаточно легкой камеры и реальности вокруг. Его «прямое кино» — дальний аналог «синема-верите», без декораций, сценариев и комментариев — целостные, яркие истории со своими конфликтами и кульминациями, с особым качеством, которое сам режиссер называет «жизненностью». Именно точность реалий придает картинам Майзелса ту гипнотическую силу, которая останавливает взгляд, вовлекая зрителя в самый невероятный из его снов.

Так развивается знаменитый фильм «Дай мне убежище» — по угрожающей логике кошмара, оборачивающегося притчей о 1960-х, от беззаботной пестроты детей-цветов до бесконтрольного всеобщего озверения, захлестывающего переполосованную прожекторами ночь над Альтамонтой.

Визит Майзелса с показом «Убежища» и стал центральным событием 32-го киевского кинофестиваля «Молодость». Более того, худощавый старик в роговых очках казался одним из самых молодых в набитом студентами зале.

Дмитрий Десятерик. Альберт, это ваш второй визит в Киев?
Альберт Майзелс. В 1955 году я прикатил в Киев на мотоцикле, чтобы сделать фильм о психиатрических лечебницах, — я тогда был начинающим психологом. А в 2000-м я приезжал сюда с сыном, чтобы снять картину о деле Бейлиса. Я чувствую себя гражданином Киева и очень счастлив быть здесь.
Дмитрий Десятерик. Когда я смотрел «Дай мне убежище», то не мог отделаться от мысли, что и фильм, и события, в нем запечатленные, — своего рода черта под 60-ми.
Альберт Майзелс. Да, многие так считают. Фильм же о «Битлз» — как бы исходная точка. А у вас, я знаю, в советские времена музыка «Роллинг Стоунз» была под запретом, поэтому сейчас происходит восстановление исторической справедливости.
Дмитрий Десятерик. Все-таки музыку с грехом пополам в любительской перезаписи мы могли слушать.
Альберт Майзелс. Но в моем фильме музыка — только часть содержания, и она очень странным образом стала отражением происходящих на экране событий. Вплоть до того, что некоторые утверждают, будто «Роллинг Стоунз» спровоцировали всплеск насилия. Однако это неправда. Каждый раз, когда я пересматриваю «Дай мне убежище», я ощущаю одну главную реакцию внутри себя. Триста тысяч подростков, и как минимум пятьдесят тысяч из них страдают от наркотической зависимости... Американское правительство истратило триллионы долларов на антинаркотическую войну. Они не знают, как правильно распорядиться такими сумасшедшими деньгами. Сейчас, развязывая войну с Ираком, они в очередной раз тратятся попусту. Просто в случае с Ираком это комбинация не с наркотиками, а с нефтью.
Дмитрий Десятерик. Еще одно впечатление, рожденное вашим «Убежищем»,

что 60-е — эра всеобщего детства. И самые большие дети — «Роллинг Стоунз».

Альберт Майзелс. Первое, что вы там видите, — действительно, энергия детей. Но разочаровывает то, что она не всегда позитивна. Для меня грусть фильма именно в этом. Когда я был молод, все выглядело многообещающим. Теперь в том же самом я угадываю знаки безнадежности...

Дмитрий Десятерик. Где находилась камера во время концерта «Роллинг Стоунз»?

Альберт Майзелс. Она стояла на сцене прямо за музыкантами. До концерта, днем, я снимал в толпе, ко мне подошел один человек и сказал: «Если ты не уберешься отсюда, я тебя убью». Возможно, он боялся, что моя камера упадет на него... Во всяком случае, я ушел оттуда очень быстро. И именно на том самом месте позже произошло убийство. У меня есть такая загадочная привычка – оказываться с камерой в нужное время в нужном месте.

Дмитрий Десятерик. Очевидно, с вами все время случаются интересные истории...

Альберт Майзелс. Я называю их «поэтическими мгновениями». По своей природе они — как документальные фильмы, непохожие, впрочем, на те, что я снимаю вот уже почти пятьдесят лет. Недавно в Нью-Йорке я ждал автобус. Очень нервничал, автобуса все не было. Рядом, на краю тротуара, старая женщина тоже ждала. Вот здесь бы как раз мне и начать снимать. Она мне положила руку на плечо и сказала: «Не волнуйтесь, автобус придет». Потом добавила: «Я вхожу в свой девятый десяток». Маленькая женщина, элегантно одетая, в вязаной шапочке, волосы хорошо уложены. В нескольких словах она рассказала историю своей жизни. Не была замужем, детей нет, сестра тоже незамужняя и бездетная. Они жили друг для друга. Поэтому для моей новой знакомой было страшным ударом, когда два года назад ее сестра умерла. И она мне сказала, имея в виду свое отношение к сестре: «Я думаю, ни одному мужчине не захотелось стать между нами». Конечно, я мог бы снять это, уверен, у меня бы легко получилось, но поэзия бы исчезла. Я всегда говорю студентам — необязательно делать полуторачасовой фильм, достаточно, чтобы вы смогли почувствовать и запечатлеть поэтическое мгновение. Например, однажды в автобусе я увидел чернокожую женщину, очень большую. Она ни на кого не обращала внимания, глядела куда-то в сторону, и ее никто не замечал. Рядом с ней сидела маленькая девочка, тоже чернокожая. Вдруг малышка положила руки между больших грудей своей мамы. И уснула. Вот что я называю поэзией.

Дмитрий Десятерик. Вы часто говорите об интуиции или прозорливости. Были ли случаи, когда эти чувства помогали вам в работе, в жизни?

Альберт Майзелс. Во многом я полагаюсь на удачу, но и каким-то образом создаю ее сам. Приведу пример. «Продавца» никто не хотел показывать, поэтому нам пришлось арендовать кинотеатр. Однако у нас не было достаточной суммы, чтобы заплатить за аренду. Мы обратились к друзьям, те — к своим знакомым, в результате около ста человек помогали нам собирать деньги. После показа фильма я заметил, что одна из наших добровольных помощниц осталась в кинотеатре, она сидела и плакала. И еще я увидел, что она очень красивая. Я сразу сказал брату: «Эта девушка моя!» Так я познакомился со своей будущей женой.

Дмитрий Десятерик. Сложнее ли сейчас снимать документальное кино, чем в 60-е?

Альберт Майзелс. Не чувствую никакой разницы. Я работаю с уверенностью, что люди чаще предпочитают раскрывать себя, нежели хранить секреты. То есть я выполняю определенные функции, позволяя героям создавать свои автобиографии. Именно автобиографии, ведь я никогда не задаю им никаких вопросов, не говорю, что им делать. Они сами себя моделируют.

Дмитрий Десятерик. Помогает ли вам знание психологии?

Альберт Майзелс. Один из наших лучших фильмов — «Серые сады» — о матери и дочери, которые просто не могли жить врозь, они не могли расставаться ни на минуту и на протяжении двадцати лет практически не выходили из дому. Закончив съемки, мы поняли, что сделали то, с чем не справился Фрейд, — очень

глубоко представили человеческие отношения. Не матери и сына, о которых он говорит, но матери и дочери. О «Продавце» писали, что он рассказывает об Америке больше, чем какой-либо другой фильм. Мы показали в нем, что Библия продается, как товар. Социальная психология — вот содержание картины. Продавец стучится в дверь, и ему решать, заработает он или нет, и если да, то много или мало — все зависит от его личности. Тут в истории возникает другой человек — покупатель. Никто никогда не говорил о проблемах этого героя, вернее, героини, пока не появился наш фильм. Я имею в виду американскую домохозяйку. Мужчина, можно сказать, просто использует ее. Он знает наверняка, как продать, а она не знает, как отказаться.

Дмитрий Десятерик. Какие моменты вы никогда не стали бы включать в фильм?

Альберт Майзелс. Это всегда вопрос — когда прекратить съемку. Было несколько эпизодов в «Продавце», которые мы сняли, но в фильм не включили. Например, когда продавец встречается с проституткой. Герои нам доверяли, и, поняв, что эпизод причинил бы им боль, мы отказались от него. Но обычно в самом процессе работы над фильмом мы знаем, что снимать, а что — нет. Скажем, многие считают, что в «Серых садах» мы слишком далеко зашли, рассказав об очень личных вещах, об интимных переживаниях матери и дочери. Я с этим не согласен. Крайне важно каждому из нас знать друг друга более глубоко. Люди, делающие кино, должны понять характер персонажа и быть объективными свидетелями.

Дмитрий Десятерик. Как вы относитесь к «Догме-95», считаете ли вы ее создателей воспреемниками вашего «прямого кино»?

Альберт Майзелс. Едва ли. Я видел первый фильм «догматиков» — «Торжество» Винтерберга. Плохая игра актеров. И такого насилия над детьми в семьях не бывает. Я очень хорошо это знаю, потому что моя жена — семейный терапевт. Неверно и с нравственной точки зрения, и с психологической. Кроме того, это кино кажется смесью документального и игрового, но это и не хороший документальный фильм, и не самый лучший художественный. Я сам себе составил свод правил — собственную «Догму». Самое главное правило, которому не следовали фон Триер и его команда и которое есть в моем списке: снимая кино, вы должны любить предметы, о которых ведете речь. Конечно, то, что нет искусственного света, что съемка осуществляется ручной, подвижной камерой, имеет значение. Но я вспоминаю сентенцию Орсона Уэллса: «Глаз за объективом должен быть глазом поэта». В правилах «Догмы» нет ничего, что было бы связано с поэзией, а ведь это самое важное — поэзия, любовь, позволяющая как можно ближе подойти к человеку. Две вещи, которые помогают мне приблизиться к людям, — это то, как я смотрю на человека, и то, что благодаря этому люди мне доверяют. Кстати, сейчас у меня есть маленькая видеокамера, и я могу очень близко подходить к людям, ближе, чем раньше.

Дмитрий Десятерик. Вы снимали многих знаменитостей. Повлиял ли кто-то из них на вас? И, напротив, насколько сильно кино может повлиять на мир?

Альберт Майзелс. Моя основная цель — снимать обычных людей. Например, главный герой «Продавца» — в каком-то смысле один из величайших актеров, которых я встречал. Он достиг того, чего актерам достичь не всегда удается. Этот человек — один из четырех продавцов, неудачник — был самым умным, самым поэтичным, он, можно сказать, забирал ваше сердце. Сердце моей жены тоже — потому она и плакала в зале кинотеатра. У него была такая уникальная способность — вовлекать аудиторию... Кстати, в Америке мы критикуем средства массовой информации, говорим, что СМИ — это просто развлечение. Я посмотрел в словаре значение слова «entertainment» и нашел два определения. К сожалению, СМИ руководствуются первым — «разнообразием, отвлечением, развлечением». Для моих работ важно второе значение слова — «вовлечение». Когда люди вовлекают вас в свою жизнь, захватывают вас, а вы их. До сих пор я не встречал человека, который бы посмотрел «Убежище» лишь единожды, все его смотрят по нескольку раз. Причина в том, что фильм реален, в нем всегда можно увидеть что-то новое.

Дмитрий Десятерик. Что ж, хорошее игровое кино тоже обладает таким свойством.

Альберт Майзелс. Не скажите. Сделать игровой фильм настолько же жизненным, как и документальный, невозможно. Моя идея, разумеется, утопическая – чтобы в каждой стране существовало огромное количество документальных фильмов, глядя которые, каждый мог бы стать гражданином планеты. Лишь одно условие: чтобы эти фильмы рассказывали о том, через что проходят простые люди. В 1955 году я поехал в Советский Союз именно с такой целью — заполнить пропасть, существовавшую в умах американцев в разгар «холодной войны». У нас не было никаких заранее обозначенных образов русских людей. Всегда легко воевать с тем, кого не знаешь. У меня нет, например, ни малейшего представления о том, как выглядит гражданин Ирака. А господин Буш хочет, чтобы я пошел в Ирак и убил гражданина этой страны. Может быть, две-три документальные картины остудят его энтузиазм. А может, только один из множества документальных фильмов, который покажет одного из сотен тысяч людей, страдавших от голода в Ираке, или один фильм, который без прикрас показал бы то, что происходило в момент падения бомбы на Хиросиму, один фильм об одной из десятков тысяч семей, погибшей во время сожжения Токио в 1945 году... Думаю, вы понимаете, о чем я говорю.

Дмитрий Десятерик. К какой из ваших картин вы относитесь как к своему самому искреннему высказыванию?

Альберт Майзелс. Подлинное произведение искусства возможно тогда, когда это самовыражение, автобиография. И когда теперь я думаю о фильме «Продавец», то понимаю, что Пол, главный герой, — это во многом мой отец.

Дмитрий Десятерик. Не помню, кто сказал первым, что камера поедает мир. Правда ли это, по-вашему?

Альберт Майзелс. Все зависит от того, в чьих руках камера, ведь она может быть, действительно, очень страшным оружием. Вспомните Лени Рифеншталь, чудовищные пропагандистские фильмы, советские и нацистские.

Дмитрий Десятерик. А ведь Рифеншталь и режиссеры сталинской эпохи были одаренными людьми.

Альберт Майзелс. Да, конечно. Гитлер и Сталин тоже были талантливы... В документальном кино много людей просто насилуют жанр. Для меня же особенная прелесть документального кино в том, что с его помощью можно совершать открытия. Жизнь не способна на выдумки, которые удаются в документалистике. Но многие фильмы снимаются с какой-то целью, во имя утверждения какой-то идеи. А самые великие работы не имеют цели, они просто делаются. Например, портрет Рембрандта не имеет особой цели. Фильмы, которые высказывают определенную точку зрения, имеют право на существование. Нужно лишь понимать необходимые ограничения. Позиция автора должна угадываться, но она не столь значима, как выразительность документального образа, рождающегося без авторского насилия.

Дмитрий Десятерик. В связи с Рифеншталь всегда возникает тема расизма. Судя по вашему фильму «Еврей под следствием», посвященному делу Бейлиса, вам она небезразлична.

Альберт Майзелс. Когда мне было девять лет, к нам в Бостон приехал мой двоюродный брат, он был старше меня и был первым, кто рассказал мне о деле Бейлиса, а также о том, как сам был свидетелем кровавой трагедии. Ночью русский солдат пробрался в синагогу, поменял молитвенное вино на человеческую кровь, а на следующий день пришел в синагогу со взводом солдат, чтобы схватить ничего не подозревавшего раввина и иметь все основания для того, чтобы начать погромы. Истории о Бейлисе и об этой трагедии запомнились мне на всю жизнь. Несколько лет назад я решил вплотную заняться подготовкой к съемкам фильма.

Дмитрий Десятерик. Делу Бейлиса девяносто лет. Насколько ваша новая картина может быть актуальной сегодня?

Альберт Майзелс. Вот свежий пример. Собирая материал для «Еврея под следствием», я обнаружил, что в арабской прессе распространяют информацию о том, что евреи убивают арабских детей, дабы использовать их кровь для приго-

товления пасхальной мацы. А в Каире снимается картина с многомиллионым бюджетом по книге сирийского министра иностранных дел «Сионская маца» — о деле еврея из Дамаска, и еврея в этом фильме, вероятнее всего, признают виновным. Так было, есть и, видимо, еще долго будет...

Дмитрий Десятерик. Почему вы столь пессимистичны?

Альберт Майзелс. Существует скользкий момент в отношениях между неевреями и евреями: в соответствии с верованиями иудеев, Сын Божий — еврей. Это лишь один камень преткновения. В любом обществе, в любых обстоятельствах всегда находится козел отпущения. И очень легко обвинять евреев во многих проблемах.

Дмитрий Десятерик. Продолжая тему нетерпимости: по-вашему, человеческая природа неисправима?

Альберт Майзелс. Увы. Но, я думаю, можно достичь взаимопонимания, давая людям знание о реальном мире. Многие приходят ко мне с замыслами фильмов. Однажды пришла женщина с другом, объяснила, что его дед участвовал во второй мировой войне. Дед собирался со своими друзьями вернуться в Германию, чтобы посетить места, где они воевали. Они хотели сделать картину о возвращении. Я согласился присоединиться к ним, когда они сказали мне, что там состоится встреча с немецкими ветеранами. И придумал название для проекта — «На общей земле». То есть фильм приводит нас на эту общую землю. У того же «продавца» общая земля с домохозяйкой. Не важно, мужчина ты или женщина, но когда ты смотришь фильм, то оказываешься на месте домохозяйки. Ты оказываешься на общей земле...

Киев

Д.Десятерик выражает благодарность М.Миронову за помощь в переводе беседы.

«Аваллон»,
режиссер
Мамору Осии

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Кинематографическая техномистика

Ее зовут Эш, и она геймер, каких больше нет. Каждый день, как на работу, она ходит играть: садится в трамвай и едет туда, где находится единственный из доступных ей входов в мир компьютерной грезы. Она идет мимо игроков, не обращая внимания на суету вокруг компьютеров, в душную каморку, в центре которой стоит металлическое кресло. Она снимает плащ, опускается в кресло, надевает компьютерный шлем и нажимает на кнопку. Глаз не видно: лицо закрыто железным «забралом» шлема. Мы не знаем, что происходит с ней, пока идет загрузка данных — спит ли она крепким сном или грезит наяву, вперив глаза в пустоту. Видим только ее сновидения и понимаем то, что знали древние: душа может пребывать и вне тела. Ее сновидение, возможно, есть то, что Юнг назвал «голосом Неведомого», грозящего новыми опасностями, жертвами, войнами и прочими бедами. На этот раз неведомое предстает как видение войны: одетая в военную амуницию Эш сбивает вертолеты, взрывает танки, убивает противника, приближаясь к входу в класс CA, охраняемому загадочными «девятью сестрами». Этот уровень называют островом Аваллон — «краем радости», где, согласно древнекельтскому преданию, когда-то нашел свое исцеление раненый король Артур, один из искателей священного Грааля. Но что это было за исцеление? Легенды говорят, что во владениях феи Морганы, на Аваллоне, король Артур забыл обо всем.

«Аваллон» — снятая в Польше картина японского режиссера Мамору Осии, постановщика «Призрака в доспехах». «Аваллон» относится к тому классу фильмов, куда входят «Нирвана» Габриеле Сальваторе са, «Матрица» братьев Вачовски, «Клетка» Тарсема Сингха и даже «Особое мнение» Стивена Спилберга и где компьютерная реальность осмысливается не с привычной нам позиции пользователя (юзера), а, так сказать, с шаманской. Юзерская и шаманская позиции — два различных способа познания, условно говоря — рациональный и герметичный, представленный в поисках алхимиков, поэтов и мистиков.

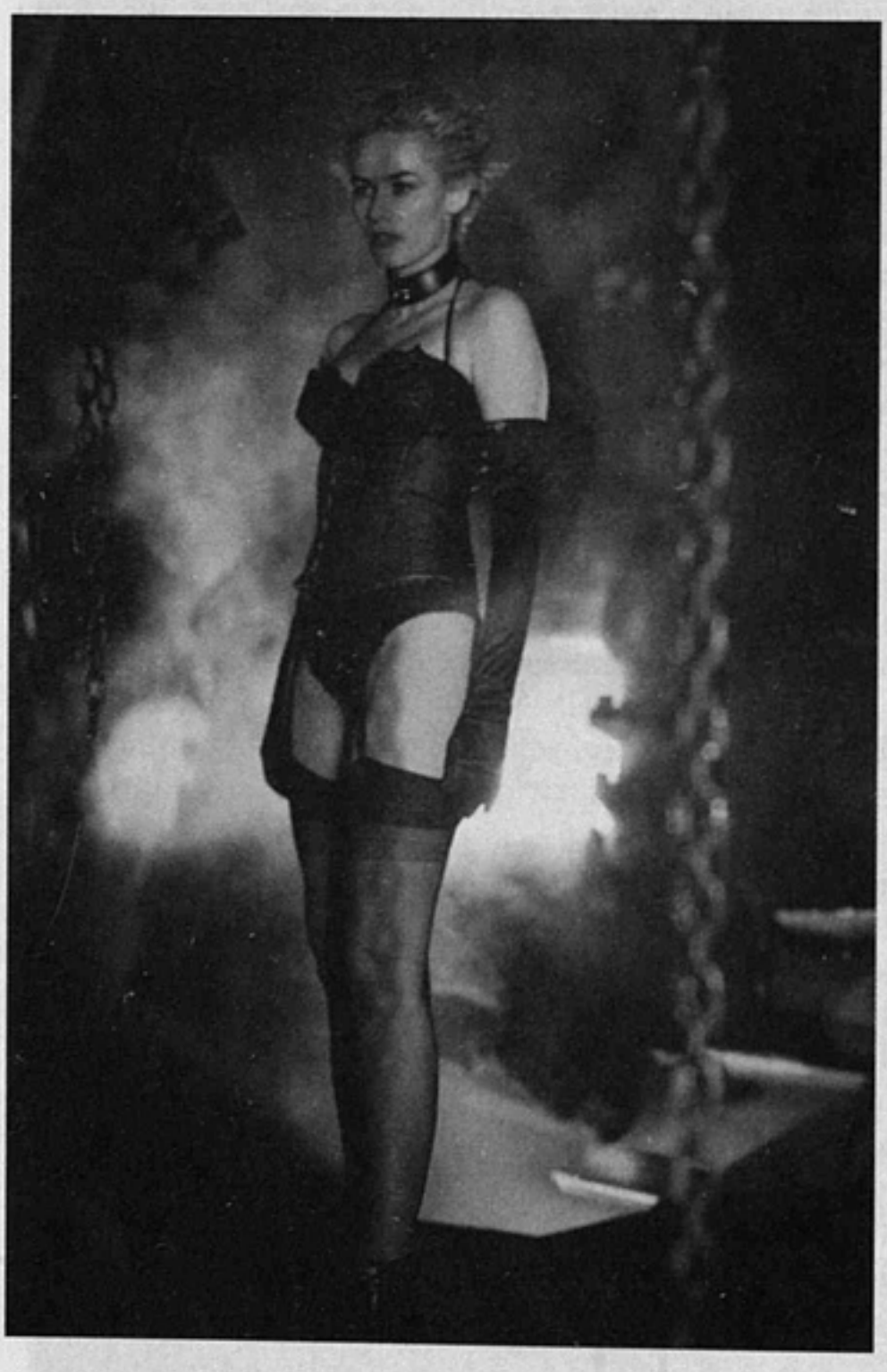
Рационалистическая модель господствует в математике, логике и компьютерном программировании. Эта позиция гуманна, поскольку утверждает человека как потенциально счастливого пользователя внезапно открывшихся ему благ и возможностей технократической цивилизации (включая возможности коммуникации, роста экономического благосостояния, новых форм наслаждения и т.д.). Она проводит идею расширения сферы влияния человека через новые технологии. Ограничивая фантастическую идею киберпространства понятием «глобальная информационная Сеть», юзеры пытаются освоить вновь открытые «неизвестные земли», используя самые продвинутые принципы колониальной политики. Экран компьютера превращается в подобие зеркального отражения общества позднего капитализма с его новой дигитальной экономикой, net-политикой, virtual exchange-value, новым люмпен-пролетариатом и

корпоративной олигархией. Для юзеров киберпространство — это не мир грез, а место создания фан-домов и зеркало общества, которое его осваивает.

Это идет в разрез с пророчеством медиафилософа Маршалла Мак-Люэна, в середине 60-х заявившего о том, что «визуальная галактика» приходит на смену галактике Гутенберга. Юзеры же утверждают, что компьютер хоть и воспринимается как машина для производства и переработки образов, все же остается своеобразным орудием письменности, по-своему возвращает в Гутенбергову галактику (через chat-room или идею гипертекста). Сегодня этот юзерский взгляд на киберпространство влияет даже на воображение фантастов. Так, для Брюса Стерлинга (одного из тех, кто стоял у истоков литературного киберпанка) киберпространство — это «не сказочная реальность магической трансформации, это реальность верной, точной трансформации: с тех пор, как человеческое бытие перестало быть магической сказкой, вы можете просто хорошо сдирать магические и сказочные куски»[1].

Юзерская позиция — альтернатива романтическому мифу информационной эпохи, мифу о свободе информации, во многом обязанному первым хакерам, которых называли коллективными мечтателями о всеобщей компьютерной утопии. Компьютерные романтики прежних времен вдохновили Уильяма Гибсона на программный для киберкультуры роман «Нейромант» и помогли укреплению в коллективном сознании романтического мифа. Этот миф начиная с 80-х и до сих пор часто бесхитростно и примитивно эксплуатирует массовая культура (достаточно вспомнить «Взлом» Джо Шапеля — недавнюю киноверсию подвигов американского хакера Кевина Митника, где главный герой накануне очередного эпохального хака как одержимый твердит одну фразу: «Я хочу понять»).

Позиция шаманская основывается на принципиально других законах. Шаманству чужда мысль о границах познания; именно вера в его беспредельность способствовала поиску знания в божественных откровениях, экстатических видениях, снах. Идея киберпространства как электронной галлюцинации органично вписалась в таинственные сферы, возможно, скрывающие тайное знание. Киберпространство, открывающее возможность мистического опыта, питало фантазии многих, включая придумавшего сам этот термин Уильяма Гибсона. Ради достижения этого опыта в киберпространстве главный герой его романа «Граф Ноль» готов был стать для «непосвященных» человеком-овощем, отказаться от всех потребностей физической реальности. Этот мотив будет повторен в «Аваллоне», через судьбу Мёрфи. Его вроде бы



«Клетка», режиссер Тарсем Сингх

[1] Sterling Bruce. Unstable Networks. In: Digital Delirium, edited by Arthur and Marilouse Kroker. New World Perspectives. Montreal, 2001, p. 36.

успешный поход на Аваллон в обычной реальности выглядит болезненным зрелищем: почти бездыханный герой медленно угасает под капельницей в больнице, не в силах ни с кем говорить. Состояние человека-овоща отнюдь не мешает ни герою Уильяма Гибсона, ни Мёрфи из фильма Осии оставаться живее всех живых в киберпространстве. И знать то, чего не знают другие. Страсть причастности к этому тайному знанию объясняет и поступки других героев: та же Эш, навестив Мёрфи в больнице, не страшась перспектив самой обрести столь же печальное положение, отправляется прямо туда, куда когда-то отправился он. Поневоле вспомнишь Умберто Эко, назвавшего параноика крайней степенью выражения герметизма.

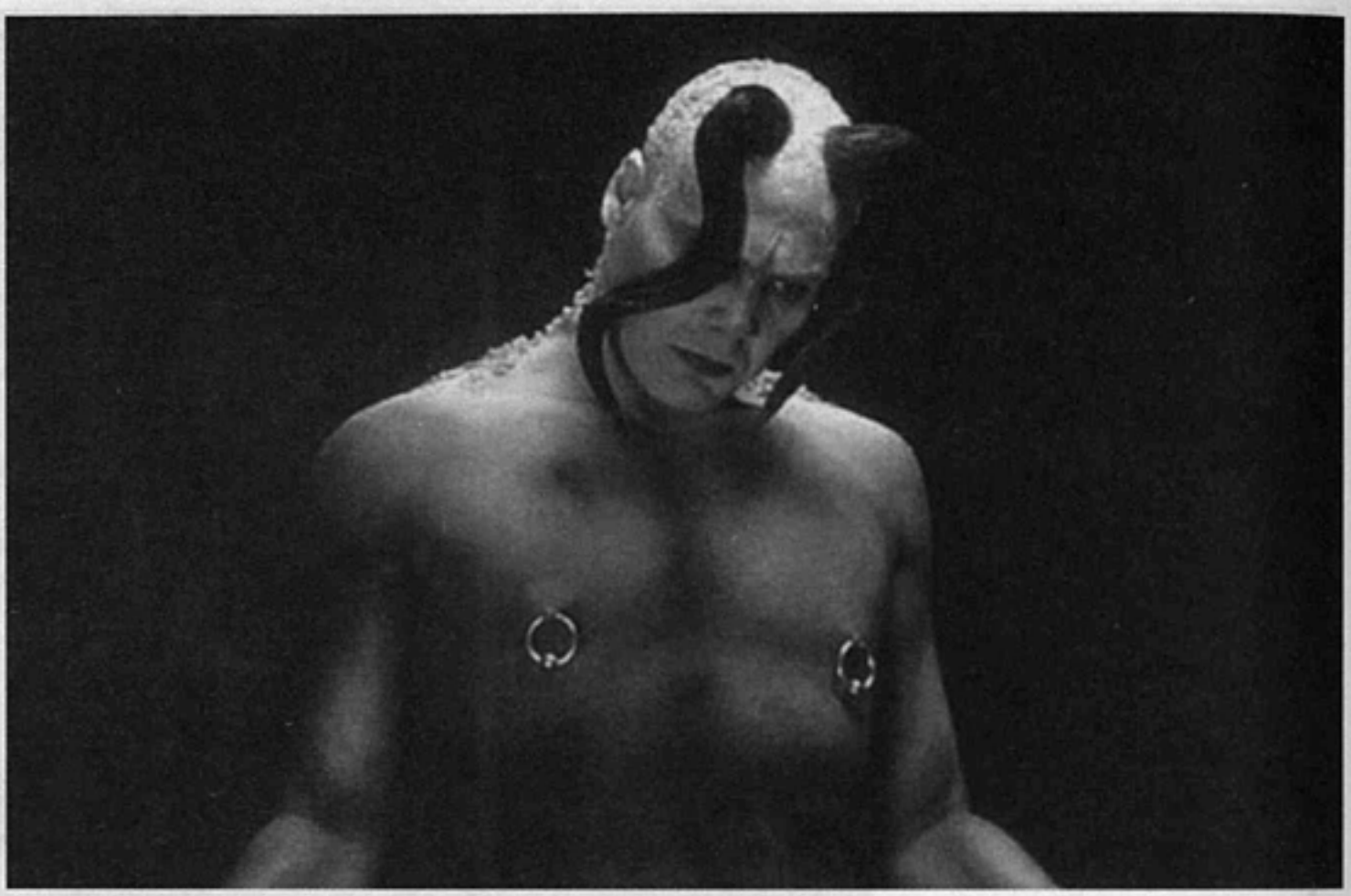
«Клетка», режиссер Тарсем Сингх

Шаман — идеал обретения сверхъестественной силы посредством особых магических практик. Будь то индийский аскет или шаман из Сибири — это всегда характер индивидуалистичной духовной силы, закладывающей возможность для социального конфликта. Духовные техники шамана не поддаются учету, но это не помешало мистической системе шаманизма повлиять на ряд оккультных традиций и послужить прообразом переосмысления мистического опыта. Пути достижения этого опыта разрабатывались мистиками в рамках всех великих религий, достаточно обратиться к урокам даосизма школы Шанцин, исламскому суфизму или европейскому оккультизму. То, что видится шаману, можно определить метафорой Александра Кожева «Бог, лишенный Логоса» и словами Юнга: «Космическая ночь, какую являла собой psyche задолго до возникновения какого-либо эго-сознания и которой psyche останется независимо от того, сколь далеко простирается наше эго-сознание». Речь идет о бесконечной метафизической уверенности, которую применительно к современному человеку можно считать почти что утраченной. Сегодня мы можем говорить только о ее тени — например, в практике гуру психоделики Тимоти Лири, который отметил, что вся психоделическая культура была подготовительным этапом для эры персональных компьютеров.

Дигитальная революция породила новую волну эзотеризма. И хоть о ее окончании сегодня Брюс Стерлинг громогласно трубит, не волновать умы она не может. К тому же надежда на новое мистическое Renovatio поддерживается в наше время открытиями в генной инженерии, радикальным вторжением науки в человеческую природу. Волна дигитального эзотеризма, возможно, не так представительна, как та, которая в 60—70-е вернула первоначальный смысл понятию «мистерия», заставила бурлить западную молодежь. Однако и она характеризуется неосознанной тоской по мифическому и подспудным желанием обрести универсальную трансисторическую религию. Ощущение близости мистического, необъяснимого отчасти способствует тому грандиозному любопытству, которое, по наблюдению Маршалла Мак-Люэна, сделало актуальными

сразу всех философов, ученых, пророков и мистиков, каких только знала история. Еще она не обошлась без смешения западных (христианских) и ориентальных религиозно-философских концепций.

Кинематограф техномистицизма как раз и отзывается на дигитальную эзотерику. Здесь режиссеры работают, используя мотивы и матрицы различных мифологий, конструируя некий универсальный мифический образ современного мира high-tech. Это конструирование сопровождается поиском способов обновления мифопоэтического языка, а также новой редакцией понятия «мистический опыт», который теперь трактуется как своего рода опыт технологиче-



«Клетка», режиссер Тарсем Сингх

ский. 60—70-е годы также сопровождались взрывом мистического кино в Европе и в США, однако современная кинотехномистика ориентируется на иные способы визионерства на основе новых технологий. В отличие от предыдущего поколения киномистиков, искавшего возможности реальности с помощью оккультных методов и ритуалов на основе триады душа-природа-космос, современные техномистики выстраивают визионерский опыт на другой триаде – психо-био-техно, которая вписывается в постгуманистическую или киборгианскую парадигму.

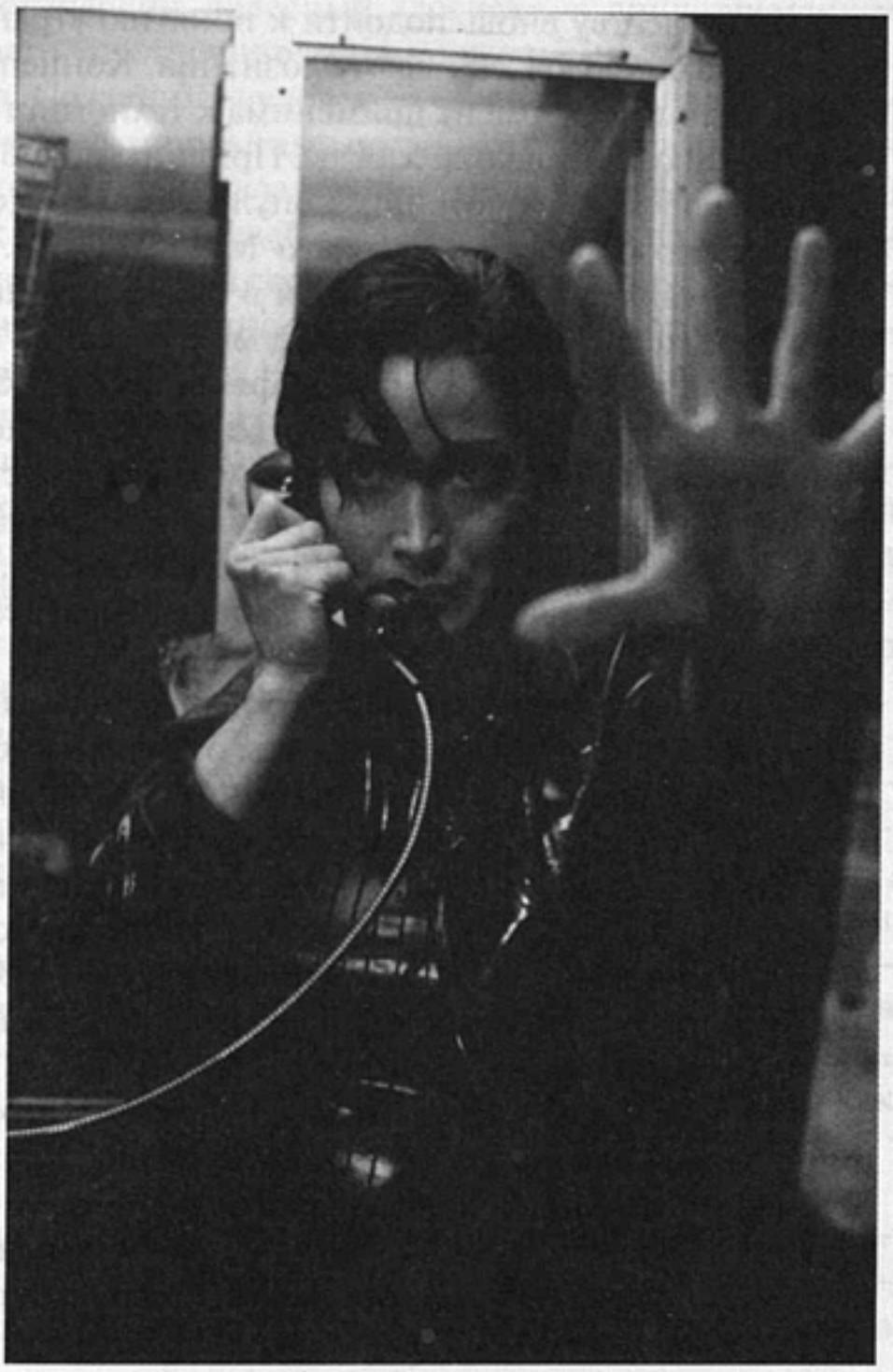
Пример нового визионерства — «Клетка», дебютный фильм американского индийца Тарсема Сингха. В «Клетке» Сингх напрямую отсылает зрителей к архаичным временам, предлагая современную вариацию одного из центральных мотивов сказок и мифов: путешествие души во сне.

Дженнифер Лопес играет психоаналитика Кэтрин Дин, на уровне подсознания вступающую в диалог с находящимися в коме пациентами. Тот шаманский «контур экстаза», который создает нервная система героев с помощью специальных технологий, можно назвать экстериоризированным ландшафтом подсознательного; именно эти ландшафты являются равноправным физической реальности пространством действия фильма. То, что ранее становилось сюжетной основой для многочисленных триллеров а-ля «Молчание ягнят», историю охоты агентов ФБР за серийным убийцей, у Тарсема Сингха второстепенно. Маньяк, прятавший девушку, свою очередную жертву, под землей в стеклянном аквариуме, арестован в самом начале фильма и хочет узнать местонахождение девушки, пользуясь возможностью ученой дамы проникать в чужое подсознание. Особым образом выстраивая мизансцены, режиссер демонстрирует, что «юзерская позиция» ставит преграду перед миром мистического опыта: стеклянная стена, отделяющая лежащих в киберкостюмах психоаналитика и пациента, не может служить окном в тайну, равно как им не является и дисплей.

Пространство фильма насыщено самыми разными мифологическими об-

разами, здесь эллинистические, восточные и христианские «матрицы» с универсальными мифологемами вроде воды как изначальной стихии или образа Великой Матери. В подземном мире подсознания убийцы, куда, как девственница Кора, попадает Кэтрин Дин, властвует демон, внешне напоминающий дэвов — злых духов древнего митраистского культа. Направляемые Духом тьмы, дэвы распространяли по земле все пороки. Здешний «дэв» представлен в трех ипостасях — демоническое чудовище, прислуживающий ему страж, охраняющий клетки с жертвами, и ребенок, едва не умирающий от страха при голосе своего отца и, как любой сирота, тоскующий по матери. В этом подземном царстве умерщвленной Анимы, живой дух которой и приносит своим вторжением героиня Лопес, вновь утверждается идея вечного возрождения через очистительное крещение ребенка в извечных материнских водах.

Расследовать тайну убийцы режиссер отправляет не только психоаналитика, но и полицейского Питера Новака (Винс Вон), который находит знак, помогающий ему разгадать местоположение жертвы. Но это открытие еще не решает судьбу жертвы. Битва с демонами не закончена, что подчеркивается параллельным монтажом, чередующим сцены, где полицейский торопится спасти умирающую в клетке девушку, и сцены в «сфере духа», где женщина-психоаналитик пытается понять, как вырвать душу ребенка из власти демона. В «Клетке» момент откровения символически обозначен ритуалом крещения мальчика в священной воде, которым Кэтрин Дин в образе Мадонны возрождает его духовную чистоту. Однако этот чудесный момент сплетен с чудом в реальной жизни: полицейский находит место, где спрятана жертва маньяка, и в последний момент успевает спасти ее, разбив заполняемый водой стеклянный аквариум. Благодаря подобной синхронизации сюжетных линий можно сделать вывод, что «Клетка» не заражена манихейской идеей уничтожения плоти как природной, физической ипостаси целостного бытия ради торжества духа. Здесь, скорее, развивается шеллинговское желание рассматривать мифологию «как явление, которое по своей глубине, постоянству и универсальности сравнимо с самой Природой». Подобный настрой мы можем видеть и в «Матрице»: в момент возрождения Нео с поцелуем Тринити, когда две реальности — компьютерной матрицы и реальной реальности — также заявляют о своем единении через универсальный для всех мифологий образ Избранного. Подобное понимание мира как единой сферы деятельности, единого космического События утверждает связь между Западом и Востоком. Согласно буддизму, ни одна вещь не создавалась без помощи других вещей, сама по себе. Все во Вселенной — как материальное, так и духовное — возникло одновременно, взаимозависимо, и это образует вселенскую симфонию гармонической целостности. Западные режиссеры находят на Востоке идею «чистого шаманства», которая, по их представлениям об опыте Японии,



«Матрица», режиссеры братья Вачовски

совместима с высоким уровнем развития технологий. Правда, их фильмы — лишь отдельные примеры ориентализации западной культуры, которая в информационную эпоху приобрела новую силу и легла в основу предложенной Мак-Люэном проблематики технологической среды (инвайромента).

Информационный инвайромент — не просто одна из красивых метафор киберкультуры, это ключ к осмыслению социальных и культурных изменений. Мак-Люэн первым предположил, что технологии работают как инвайромент нашей нервной системы и создают условия для ее овнешвления. Нельзя понять технологический опыт извне, инвайромент — это процесс, а не вместилище для содержания, он программирует человеческий опыт и может быть как естественным, природным, так и искусственным, созданным человеком. Мак-Люэн рассматривал информационные технологии как продолжение биологии — как «природные», поскольку они приводят к социальному и психическому расширению органов чувств. Можно сказать и так: новые медиа позволяют направить архетипические формы бессознательного в сферу социального сознания, рационализировать бессознательное.

Мак-Люэн отметил, что внедрение любых технологий всегда сопровождается болью и отчаянием. Они сопутствовали вторжению гутенберговской технологии (ужас от которой, по мнению философа, инициировал представленные на картинах Босха образы), они предопределили и неврозы информационного времени. Особенность информационной технологии состоит в том, что она создает условия для овнешвления центральной нервной системы: экстериоризированная нервная система демонстрирует состояние новой амбивалентности, согласно которой компьютер одновременно является и ее «продолжением», и наиболее экстраординарной из всех технологических «одежд». Мы оказываемся в путах симуляций, в сфере эзотеризма, осмыслить который возможно лишь по законам ориентального мира, которые можно обозначить даосистским способом: искусство бытия в мире.

Мак-Люэн одним из первых решился рассматривать новые технологии как своего рода инкарнацию. Новый технологический опыт, по его мнению, позволяет человечеству вновь подойти к понятию «трансцендентный смысл», который всегда сопровождает драму познания. Концепция вовлеченности в информационный инвайромент применима к техномистическому кино, не скрывающему своей ориентальной жажды. Причины подобного пиетета перед Востоком выявляются, когда смотришь популярные во всем мире японские анимэ, и прежде всего «Призрак в доспехах» Мамору Осии.

«Призрак в доспехах», снятый в 1995 году, занимает особое место в кинематографе техномистицизма; братья Вачовски, например, не скрывают его влияния на «Матрицу». Название фильма задает буддистское направление для осмысления технологий, предопределенное концепцией «атмана» (эго), что, в свою очередь, обеспечила буддизму характеристику «религии без души» и принципиально развела его с другими верованиями. Согласно доктору Судзуки, в буддизме душа и мир, или субъект и объект, наделены лишь относительным существованием и никакая абсолютная реальность им не может быть предписана.

Западные герметисты нередко черпали вдохновение в буддистских представлениях, воплощающих их мечты о бесконечном и непрерывном переживании тайны творения, которую Юнг считал основой визионерского типа творчества. Эта идея применима и к кинематографу техномистицизма.

«Призрак в доспехах» по-своему отзывается на буддистскую систему представлений о бытие и сознании; фильм точно так же проникнут идеей бесконечности переживания становления бытия (через духовное развитие и просветление), что, возможно, глубоко впечатлило западных представителей и поклонников техномистики.

Главная героиня «Призрака в доспехах» Мотоко Кусанаги работает в полиции и разыскивает опасного преступника по кличке Кукловод. Это преступник особый: он зародился в недрах информационной Сети, вырвался наружу и теперь, меняя чужие тела (доспехи), пытается выкрасть ценнейшую информацию из Министерства иностранных дел. В финале он предложит Мотоко нырнуть в его оболочку, что она и сделает, мечтая постигнуть его тайну.

«Матрица», режиссеры братья Вачовски

Здесь перед нами абсолютно киборгианское общество, в котором совмещение органического и машинного в единую саморегулирующуюся систему является нормой, а не революционным достижением. Осии в принципе не работает на сравнениях гуманистической или постгуманистической концепций субъекта, предпочитая строить свой дискурс на традиционных для Японии буддистских идеях, обозначенных в названии: «призрак» и «доспехи».

Буддисты, с их отрицанием идеи бога как творца мира и утверждением одинакового для всех принципа вечного становления, считают невежественными тех, кто не признает эфемерность земных вещей и цепко привязан к ним как к окончательной реальности.

Для японца Осии биологический, телесный «доспех» — лишь временное пристанище вечно кочующего, настроенного на рождение-и-смерть атмана. Призраком его делает судьба. Созданные человеком «доспехи» в виде умело подогнанных один к другому имплантированных органов или «доспехи» как термооптический камуфляж, позволяющий владельцу быть невидимым, для Осии вполне равноценны, так как обладают общей судьбой. Что мы и видим в фильме, где героиня в финале меняет-таки вид своих «доспехов», нырнув в Кукловода, после чего снова принимается отчаянно вслушиваться в шепот своего призрака в надежде найти доказательство, что он, а значит, и она существуют. Призрак подсказывает героине, для чего же на самом деле нужно искать Кукловода. Шпионаж, которым якобы промышляет ее противник, оказывается лишь сюжетной обманкой. Нетрудно заметить, что для Осии понятие «искусственная жизнь» не является источником страха, равно как не является им перспектива ее слияния с биологической жизнью. Не услышать шепот призрака, остаться глухим к его зову, непросветленным на любом витке существования — вот чего по-настоящему боится главная героиня его фильма.

Аскетическое отношение героев Осии (Мотоко, Мёрфи, Эш) к своим «доспехам» не есть отказ от них. Согласно буддистским представлениям, расслабленное, доведенное до коматозного состояния тело не является телом бездейственным. Наоборот, расслабление — путь к нирване и к глубокой любви к миру, возможность услышать тот «призрак», о котором рассказал нам Осии. Этот принципиальный момент уже смогли разгадать представители западной техномистики и представить в композициях неподвижного тела: расслабленное в кресле тело Нео, неподвижное тело Кэтрин Дин, сраженное комой тело маньяка — все это действенные тела, только действие уже не приписывается эго как деятелю.

Для техномистического кинематографа визионерство — «мистическое познание», поэтико-метафорический способ раздвинуть пределы знания до недискурсивного, невербализуемого. Возможность «очистить разум», беспредельно

расширить способности понимания бытия и создает культ технологий. Технологии — возможность переживания тайны мироздания, которая перекидывает мостик к временам шаманских сновидений. Однако этот таинственный опыт интерпретируется через идею эквивалентности творения и различения, что делает его и экстатическим, и интеллектуальным одновременно. Собственно, подобное «уравнивание в правах» воображения и интеллекта есть во многом негативная реакция на современное сциентистское отношение к центральному органу познания человека — мозгу.

«В последние десятилетия XX века ученые приступили к изучению человеческого мозга. И опять мы столкнулись с хаосом! — начинает Тимоти Лири главу с характерным названием «Хаос внутри». — Оказалось, что мозг — это галактическая система, содержащая сотни миллиардов нейронов... У каждого человека есть личная нейрологическая вселенная такой сложности, которая непостижима для его буквенно-цифрового ума».

Вопреки научным представлениям о мозге как о сложном информационном организме, своего рода биологическом компьютере, который проектируется и конструируется встроенным в нейрон ДНК, техномистика видит в нем обиталище сакрального. Активированный различными способами, от приема психоделиков до использования кибершлема, — мозг является проводником к мистическому опыту, возрождая древние представления о том, чем может быть «знание», «ведение». Для кого-то это залог сакральной силы, магической верховной власти, для кого-то — мечта. Как бы то ни было, сегодня изображение нейросистемы, оснащенной электронными чипами и проводниками, соединяющими ее с пространством электронной Сети, стало в кино почти что иконографическим. В мозге, вовлеченном новыми технологиями в процесс расширения сознания, видится возможность для визионерского переживания. И, как неизбежное следствие этого, атрибуты высоких технологий превращаются в фетиши.

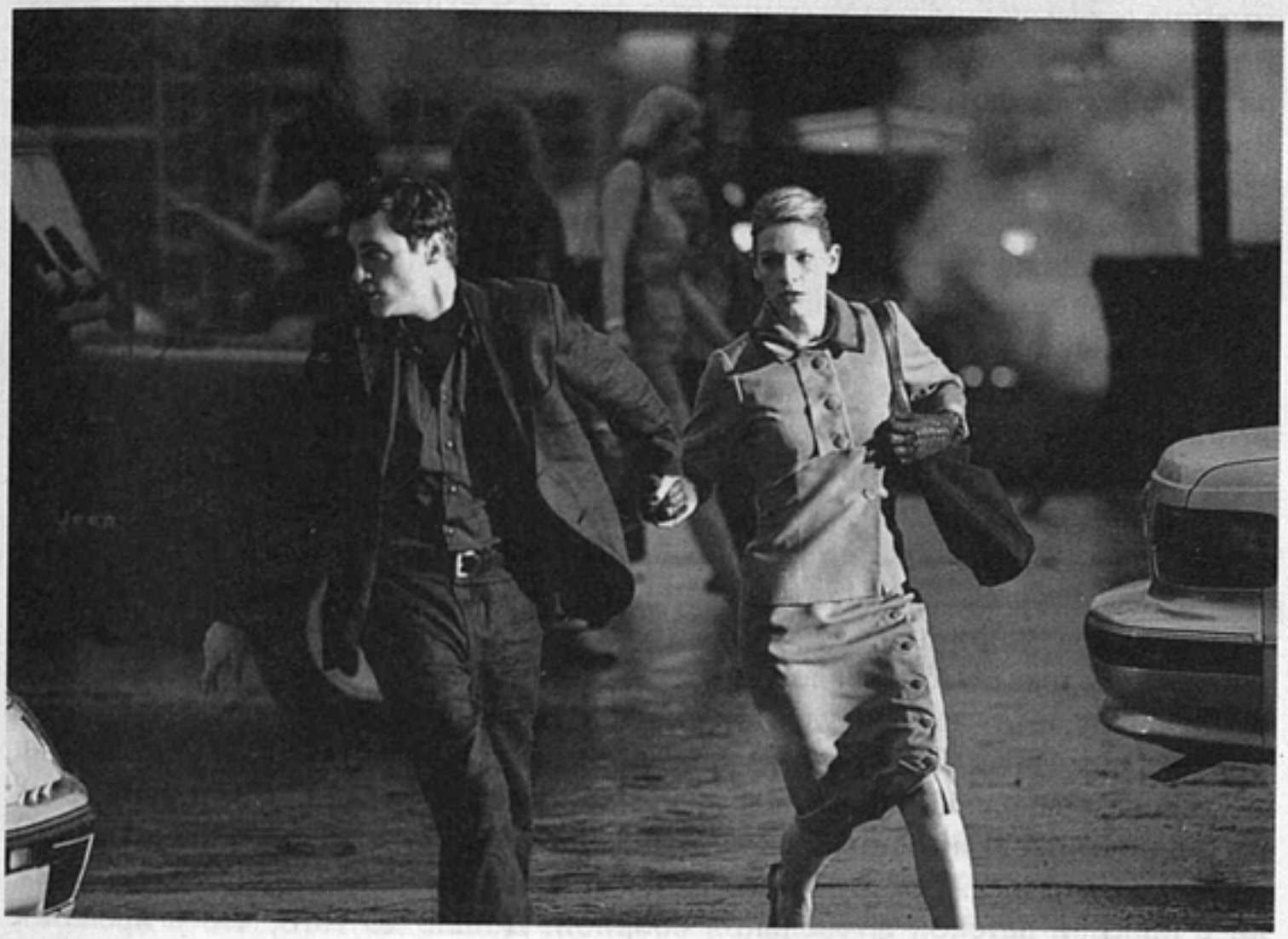
Следует сказать еще об одной особенности компьютерного дискурса, которую можно обозначить как «социализация шаманства». Компьютерные разработки «архаической» эпохи — творение секретных военных ведомств, этаких тайных сект. Новейшая же история развития компьютерных технологий настолько сложна, что превращает каждый шаг в направлении «чистого шаманства» в протестный жест против догматики киберкультуры. Своеобразный бунтарский дух отличал, например, финского создателя операционной системы Linux Торвальдса Линуса, который бесплатно «вывесил» свое детище в Интернете, чтобы люди могли его видеть, изменять и улучшать в свое удовольствие. А себе он хотел оставить возможность пользоваться чужими усовершенствованиями системы. Линус — пример пророка информационного общества, который доносит до других сокровенное знание, не задумываясь о пользе и перспективе его использования.

Герои вроде Мёрфи, Эш или Нео, противопоставляя себя high-tech-корпорациям, напоминают нам шаманов, а представители корпораций — жрецов, подобно программистам Билла Гейтса, пытающихся влиять на современного юзера всей мощью своих культуростроительных институтов. У тех и у других разные цели и устремления, и в этом — корень новых разногласий, порождающих трудно прогнозируемые проблемы информационной эры.

АНТОН ДОЛИН

Похищение Европы: дубль второй

ОЧЕРКИ НОВОГО ДАТСКОГО КИНО



«Все о любви», режиссер Томас Винтерберг

Явление датчан в последнее десятилетие стало определяющим событием в европейском кинематографе. Уставший сам от себя Старый Свет давно подпитывался «независимыми» американцами и альтернативными азиатами, когда на севере внезапно был открыт новый кинематографический континент: это произошло в 1998-м, с пришествием «Догмы».

Впрочем, не все здесь правда. Фестивальный мир давно знал о Дании, которая выстреливала редко, но метко — будь то не понятые современниками, но превознесенные потомками шедевры Карла Теодора Дрейера или уютные фантазии Билле Аугуста, дважды награжденного высшим трофеем — «Золотой пальмовой ветвью» — в Канне. Однако датчане как кинематографическая общность впервые показали себя именно пять лет назад. Оставив в стороне очевидных фаворитов — фильмы Ларса фон Триера, «Торжество» Томаса Винтерберга, «Последнюю песнь Мифунэ» Сёрена Краг-Якобсена и «Итальянский для начинающих» Лоне Шерфиг, обратимся к работам других, менее заметных, но не менее интересных их соотечественников.

1. Большой брат и вся его семья

Датское кино очень удобно раскладывать по полочкам, поскольку всем известна точка отсчета: Ларс фон Триер. В отличие от тех же Дрейера и Аугуста, он не удовольствовался собственным триумфом — после множества наград, полученных за «Элемент преступления», «Европу» и «Рассекая волны», неожиданно решил стать продюсером, основал студию Zentropa, начал покровительствовать

молодым коллегам, а одному из них — Томасу Винтербергу — даже обеспечил каннский приз жюри за «Торжество». Когда фон Триер и Винтерберг привезли в Канн манифест «Догмы», провокационные «Идиоты» сыграли роль громоотвода, расположив фестивальное жюри к менее радикальному опыту «младшего современника» (этим подарки не исчерпались — сейчас Винтерберг ставит фильм под названием «Дорогая Венди» по сценарию фон Триера).

Как так вышло, что режиссер, очевидно ориентированный на классическую модель поведения «гения-затворника», оказался вдруг лидером целого движения? При внимательном рассмотрении становится ясно, что здесь больше закономерности, чем парадокса. Да, фон Триер не общается с журналистами, боится путешествий, живет отшельником, позволяет себе политнекорректные высказывания. Тем не менее, собрав все сведения о нем, понимаешь, что он типичный представитель своего народа, который придает огромное значение мнению окружающих и включенности каждого в ту или иную общность. Желание быть «одним из» проходит красной нитью через всю биографию фон Триера, включая анекдоты, вроде его одержимости еврейской идеей, частых посещений синагоги и соблюдения кошрута в ранней юности. Позже режиссер узнал, что его отец, по которому Ларс считал себя иудеем, не был его биологическим родителем: тогда фон Триер решил сделаться коммунистом, как мать. Достигнув максимальной отгороженности от внешнего мира, не приехав даже в Канн за «Пальмой», присужденной фильму «Рассекая волны», два года спустя фон Триер явился на каннской лестнице с манифестом «Догмы». Представить себе любого из духовных учителей фон Триера с радикальным манифестом собственного сочинения невозможно: ни Дрейер, ни Тарковский, ни Бергман никогда не согласились бы будоражить общественность подобным образом. При всех фобиях и широко рекламируемой паранойе фон Триер умело и стопроцентно сознательно выстраивает линию поведения. Он знает, что быть Тарковским в век поп-культуры нереально, и предпочитает стать Троцким от кинематографа. Ироническая дистанция между фон Триером и его предшественниками огромна: недаром текст «Обета целомудрия» был направлен в первую очередь Ингмару Бергману, а тот даже не удостоил предполагаемых собратьев ответом (хотя и признал огромный талант своего датского последователя).

Ларс фон Триер никогда не выходит на люди (даже в родном Копенгагене), но это не мешает ему оставаться настоящей звездой. Любая продавщица в магазине знает его имя. Победу «Танцующей во тьме» в Канне газетчики сравнивали с победой датской футбольной сборной. Дошло до того, что в прокате с огромным успехом прошли документальные фильмы известного режиссера Йеспера Яргиля о фон Триере и методах его работы (особенно дневник съемок «Идиотов»). И все это не случайность, а достижение самого фон Триера. На пике известности в интеллектуальных кругах и на фестивалях, после «Европы», он сначала покорил простых зрителей «Королевством» — в дни первой трансляции сериала улицы всех датских городов и селений буквально пустели, — а потом завоевал сердца коллег по цеху, изобретя «Догму» и превратив датский кинематограф в хэдлайнера европейского кино. Может быть, поэтому в фон Триера в Дании никто не бросит камень. При упоминании имени национального гения номер один Дрейера почти каждый устало закатит глаза к потолку, при упоминании имени Билле Аугуста презрительно сощурится — променял своих на «Оскар», а назовешь фон Триера, и глаза загорятся. «Ларс, он такой скромный!» — говорят с умиленной улыбкой датчане. Фон Триер превратился для датских кинематографистов во всенародно избранного демократическим путем Большого брата. Его рука видна на всем, ее отпечаток — знак почета.

Брат — не случайное определение. Первое свойство датского кино, бросающееся в глаза, — его семейственность. Даже в титрах нескольких датских фильмов можно увидеть постоянно повторяющиеся фамилии: речь идет вовсе не об однофамильцах, а о родственниках, мужьях и женах, братьях и сестрах. Разве что не отцах, поскольку современное датское кино — явление молодое, а все основные его представители — люди одного поколения. Кстати, бывшая жена фон Триера, популярный режиссер детских фильмов Сесилия Холбек-Триер, носит фамилию экс-мужа с гордостью. Это свидетельствует и об общей ориентации на семейные ценности. Ректор знаменитой Копенгагенской киношко-

лы, из стен которой вышли буквально все теперешние датские кинодеятели (кроме актеров, которые обучаются исключительно в театральном институте, а в киношколе проходят стажировку), Пол Несгор уверяет, что объяснение феномена «датская волна» — в методах обучения и воспитания молодежи. Преподаватели предоставляют ученикам абсолютную творческую свободу, для дипломной работы могут быть выбраны любые тема и форма, зато обязательно воспитываются чувство товарищества, корпоративная этика. Может показаться, что это установка то ли советская, то ли американская, но факт есть факт: в современном кино, зацикленном на оригинальности и самобытности, цеховой принцип выделяет датчан. Они все — дети правительственной политики 70-х, когда было принято судьбоносное решение об открытии национальной киношколы. Они все — равные среди равных. Знаменитая Zentropa, расположившаяся на территории бывшего военного лагеря, выглядит сегодня как студенческий кампус. В скромной столовке последние осветители обедают за одним столом с тем же фон Триером и, кстати, членами его семьи. Недаром четыре режиссера, подписавшие манифест «Догмы», называли друг друга не иначе, как братьями. «Я сначала не понимала, в чем смысл последнего пункта манифеста «Догма», почему имя режиссера не должно быть упомянуто в титрах. Кажется, чистый выпендреж, — утверждает продюсер «Идиотов» Винка Видеман, — но в Канне меня внезапно осенило: когда Томас Винтерберг вышел получать награду за «Торжество», он поблагодарил со сцены жюри, он был горд и, только сойдя со сцены, вдруг понял, что забыл главное — сказать спасибо братьям по «Догме». Думаю, смысл в этом — в усмирении личной гордыни». Полная свобода творчества, максимальная фантазия в самовыражении и специфический коллективизм — плоды «Обета целомудрия», который, похоже, мог родиться только на датской земле.

«Итальянский для начинающих», режиссер Лоне Шерфиг

О кризисе движения «Догмы» говорили много, но почти никогда не учитывали простой факт: «Догма» не органична для кинематографий других стран, она не приживается на чужой почве. В самой же Дании, где снято не так много догма-фильмов, ни один из режиссеров пока не изъявил желания повторить эксперимент, ничто тем не менее не указывает на угасание тенденции. Похоже, что «Догма» — нечто вроде посвящения, режиссерской инициации, и в этом случае как минимум в Дании она может просуществовать довольно долго. Это доказывают и две последние датские догма-картины, избежавшие крайнего радикализма «Идиотов» или «Торжества», а также окологолливудской благостности «Последней песни Мифунэ» и «Итальянского для начинающих». Одна из них — «Причина Киры» Оле Кристиана Мадсена, другая — «Открытые сердца» Сусанны Биер (участвовавшая в конкурсе фестиваля в Сан-Себастьяне, а после

выдвинутая Данией на соискание «Оскара»). В «Причине Киры» видимая психопатия молодой женщины, только что забранной терпеливым мужем из больницы, долгое время кажется поведенческим этюдом, а в финале, когда оглашается причина, заставившая рассудок героини помутиться, сюжет, подобно остроумному паззлу, заставляет зрителя среагировать, испытать сходные чувства. Эффект приближения к реальности, квазидокументальность, с самого начала бывшая сильной стороной «Догмы», работает и пять лет спустя. В «Открытых сердцах» рассказана история четырех людей, которых случайно свела судьба, смешала и потом снова развела — разбираться во всем самостоятельно. Все четверо испытывают комплекс вины, а в результате каждый остается наедине с самим собой. Осторожное и деликатное использование — в соответствии с правилами «Догмы» — музыкального сопровождения в обеих картинах позволяет создать точный эмоциональный фон. Мадсен разрешает своим персонажам финальный танец в холле пустого отеля (немедленно возникает параллель с заключительным кадром «Последней песни Мифунэ», однако в «Кире» хэппи энд вовсе не подразумевается) под тихие звуки усталого оркестрика. В картине Биер, ставшей первым в истории догма-фильмом, к которому был выпущен саундтрек, пронзительные трип-хоповые мелодии звучат в наушниках плейера главной героини, одиноко шагающей по вечерним улицам неприветливого города. «Догма» и на кинематографистов, и на зрителей действует освежающе до сих пор — одним из доказательств может служить то, что едва ли не лучшие роли в «Открытых сердцах» сыграли три самые популярные звезды современного датского кино: Мадс Миккелсен, Паприка Стин и Николай Лие Каас.

По мнению продюсеров, в первую очередь участие национального секс-символа Миккелсена обеспечило «Открытым сердцам» хорошие кассовые сборы. Но невозможно объяснить этим феномен датского бокс-офиса, в первой десятке которого пять верхних мест стабильно занимают национальные фильмы. «Итальянский для начинающих», обгоняющий «Гарри Поттера», — вроде бы нонсенс, курьез. Возможно, дело в том, что корпоративность и семейственность датского кино передались от его производителей зрителям. Другое объяснение — полное отсутствие в Дании формального разделения на популярное кино и кино «не для всех». Недаром признанный во всем мире авангардным открытием сериал «Королевство» на родине горячо любим народом. Не случайно и то, что интеллектуалы не гнушаются работать на благо потребителей. Черные комедии бывшего каскадера Лассе Спанг Олсена «В Китае едят собак» и «Дави на газ» (явно обреченные в других странах на ярлык «артхаус») стали один за другим самыми кассовыми фильмами в Дании. Актер этих фильмов Томас Виллум Йенсен снял подряд незамысловатые семейные комедии «Дети моей сестры» и «Дети моей сестры—2», немедленно завоевавшие популярность. Удивительнее же всех выглядит карьера Пера Флю, талантливого режиссера, дебютировавшего мрачной социальной трагикомедией «Скамейка», а после нее поставившего полнометражный кукольный мультфильм «Проп и Берта» — о приключениях симпатичного человечка и его подруги коровы, которые сражаются со злой ведьмой (кстати, корову озвучивала та самая актриса фон Триера, Винтерберга и Биер — Паприка Стин).

2. Счастье подается через катетер

Даже при поверхностном взгляде на датское кино становится очевидным, что в нем превалируют две темы, две среды обитания: семья и больница. Если вновь ритуально обратиться к фон Триеру, то можно вспомнить о больничной койке Яна и семейном клане, отвергающем Бесс в «Рассекая волны», об условном госпитале для умственно отсталых в «Идиотах», а также о главной сюжетообразующей коллизии «Танцующей во тьме» — слепоте героини. Апогеем же больничной темы, вне всякого сомнения, следует признать «Королевство». Но и без фон Триера больнично-семейных конфликтов в датском кино хватает. В той же «Причине Киры» героиню сначала забирают из госпиталя в семью, чтобы в финале поставить ее перед выбором — больничная палата или родной очаг. В «Открытых сердцах» девушка теряет жениха в автокатастрофе — он попадает в больницу, будучи обреченным на растительное существование, а она сходится с

доктором из этой больницы — мужем женщины, сбившей ее бойфренда. Взаимосвязь «семья — больница» кажется обязательной и нерушимой.

Сценарий «Открытых сердец» написан ведущим кинодраматургом Дании, молодым лауреатом «Оскара» Андерсом Томасом Йенсеном (он же автор «Последней песни Мифунэ»). Более популярные проекты Йенсена — сценарии упомянутых криминальных комедий «В Китае едят собак» и «Дави на газ». В них зрителю предлагается крайне оригинальная концепция семьи: оказывается, семейные ценности могут служить оправданием любых грехов. В первом из двух фильмов из чувства братской любви двое героев убивают кучу народу, включая

«Дети моей сестры—2», режиссер Томас Виллум Йенсен

целую рок-группу, чтобы в финале отправиться по личному приглашению ангела-хранителя на небеса. Во втором та же бандитская компания обогащается маньяком-убийцей, сыном мафиозного босса, причем сыновние чувства моментально превращают отвратительного преступника в милого молодого человека с несколькими малозначительными комплексами. По идее, пропаганда семейных ценностей предполагает буржуазность и конформизм, но только не в датском кино. Здесь в руки берут оружие даже не для того, чтобы защитить семью, а просто чтобы ее создать. Без горы трупов и смерти престарелого отца, забранного из неизменной больницы, завершающее «Дави на газ» семейное счастье не было бы возможным. С определенных позиций концепцию Йенсена можно признать порочной и аморальной, если не учитывать безусловный факт — утверждение им столь странным образом идеалов любви и родственной близости. Особенно ясно это следует из собственного фильма Йенсена «Мерцающие огни» (еще один курьез, второе место в датском прокате вслед за «Шестым чувством»). Четверка героев-приятелей, очевидная банда, украв у более маститого гангстера чемодан с деньгами, решают открыть посреди леса ресторан. Друг для друга эти четверо — настоящая семья (вниманию наиболее недогадливых зрителей предлагаются флэшбэки, в которых их всех отвергают собственные родные), и отсутствие фактической кровной связи никак не препятствует патриархальной идее, ради воплощения которой герои картины готовы уничтожить всех противников, включая самых могущественных. Потому что для датского убийцы и злодея нет ничего утешительнее, чем, постреляв в лесу по невинным животным из двустволки, вернуться домой к горящему камину, где его ждут друзья и родные с бутербродами.

Поскольку невозможно снимать фильмы об одном и том же, в датском кинематографе встречаются самые разные формы заменителей семьи. В упомянутом выше симпатичном мультфильме «Проп и Берта» подобие семьи образуют холостяк Проп и корова Берта, усыновляющие компанию озорных лесных

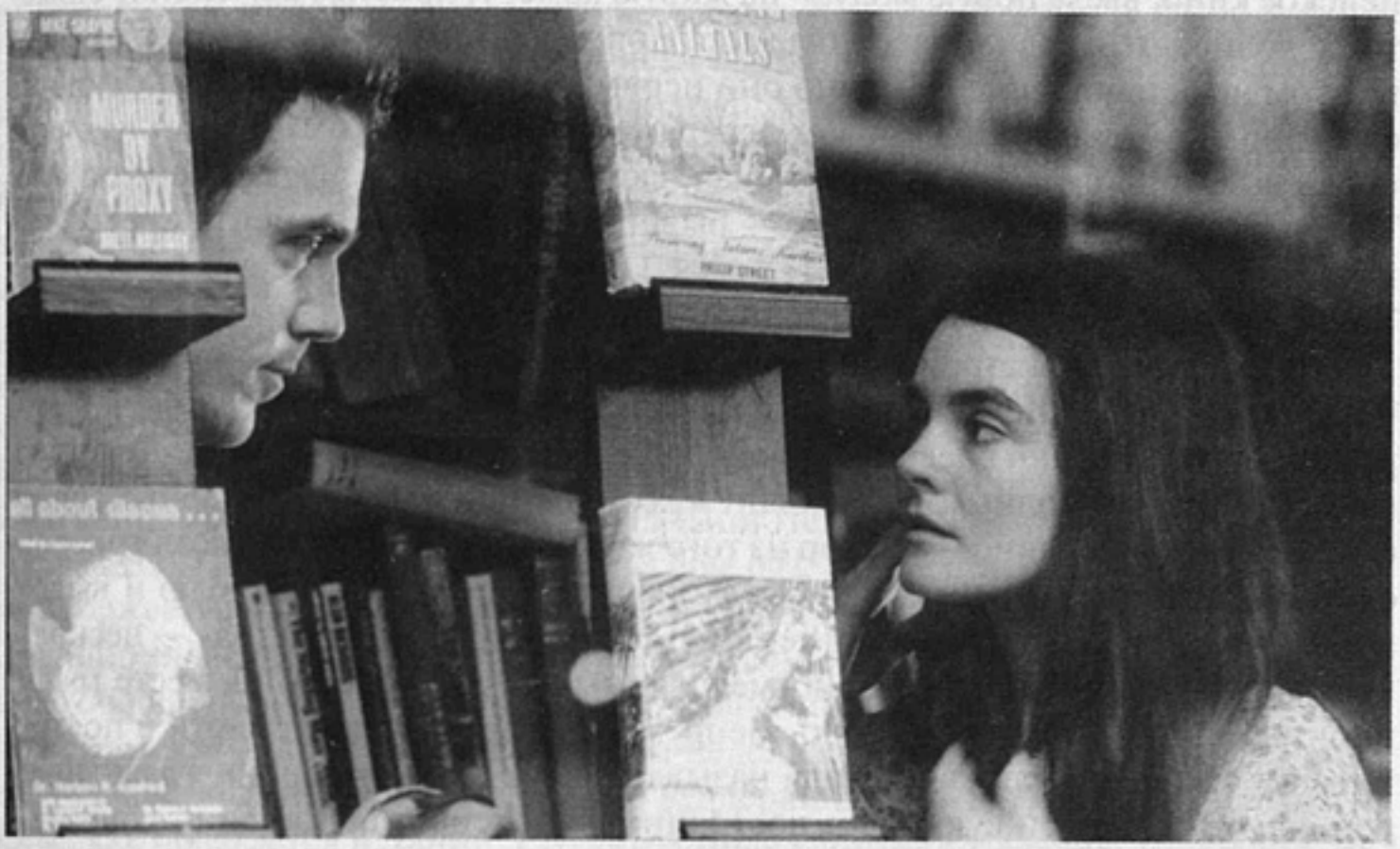
троллей, а отношения любви-ненависти между Пропом и ведьмой вполне подходят под схему фрейдистского эдипова комплекса. В семейной комедии «Дети моей сестры» оставленный надзирать за племянниками чудаковатый профессор делает все, чтобы спасти от продажи и разрушения семейное гнездо — фамильный дом. В народной комедии «Все кувырком», больше напоминающей какую-нибудь «Сбежавшую невесту», чем классическое датское кино, рассматривается гомосексуальный союз. В трогательной первой сцене один мужчина просит другого жениться на нем, и тот соглашается под аплодисменты друзей и членов семьи. Но брак оказывается под угрозой из-за неожиданной влюбленности одного из женихов в девушку... Впрочем, в финале все налаживается, и влюбленные друг в друга мужчины, оставив одинокую невесту, скачут на лошади вдоль линии романтического прибоя, поворотной же точкой в отношениях становится увечье брошенного любовника, потерявшего глаз в автокатастрофе. Таким образом, путь к семейной идиллии вновь проходит через больничную палату. Забавный факт: главные роли в фильме не побоялись сыграть женский любимец Мадс Миккелсен и другой фаворит прекрасного пола артист Троелс Либи (известный российским зрителям по роли в «Идиотах»). Поставила «Все кувырком» Хелла Юф, чернокожая актриса, дебютировавшая в режиссуре. Это лишь одно из многочисленных доказательств мультикультурности датского общества. Другой темнокожий датчанин Сами Саиф создал вместе с коллегой Фие Амбо документальный фильм с говорящим названием «Семья», ставший безумно популярным в Дании. В режиме «реального времени» зрители наблюдают за поисками автором — Сами Саифом — пропавшего в его раннем детстве отца. Их встреча так и не показана на экране — само ее ожидание служит достаточно увлекательным сюжетом для семейственных датчан.

Отправной точкой для поисков Сами в «Семье» становятся смерть его матери и самоубийство старшего брата. Единство больницы и семейного очага, как единство смерти и рождения, нерасторжимо. Смерть обязательно присутствует как необходимый знак даже в самых светлых датских картинах. Получившие в 2002 году Специальный приз Берлинского фестиваля «Мелкие неприятности» Анетт К. Олсен рассказывают о том, как разрозненные, давно живущие сами по себе братья и сестры вновь встречаются, объединенные смертью матери и болезнью отца. Эта интрига почти полностью повторяется в более непосредственном и естественном фильме «О'кей» Йеспера Нилсена. Его героиня, самостоятельная эмансипированная глава семейства (все та же Паприка Стин сыграла тут едва ли не лучшую свою роль), узнает о смертельной болезни отца и приглашает вздорного старика пожить у него. Ее брат-гомосексуалист, согласившийся стать «отцом по контракту» для двух подружек-лесбиянок, вновь сближается с умирающим родителем: ведь он подарит старику внука, и за это будет прощен. Уход старшего поколения компенсируется увеличением семьи, возрождением порушенных и забытых связей. Самое цельное сюжетное решение заданной темы предлагает Пер Флю в «Скамейке». Бывший повар, а ныне честолюбивый безработный (заслуживший восторженные отзывы датской прессы Йеспер Кристенсен, сыгравший отца и в «Мелких неприятностях») внезапно встречается с давно брошенной дочерью и узнает, что у него есть внук. Спасая мальчика от его сумасшедшего папаши, по чьей вине мама ребенка попадает в больницу (sic!), бывший эгоист жертвует собой во имя внезапно обретенного права называться старшим членом семьи.

Смерть в датском кино — естественная часть универсума. В талантливой дипломной работе молодого режиссера Петера Шенау Фога «Маленький человек» рассказывается о парне, возвращающемся в родную деревню под Новый год. Несколькими месяцами раньше он случайно стал причиной смерти мальчика, за что невольного убийцу изгнали из родного дома. Но семья превыше всего, поэтому, рискуя головой, он едет домой и едва не отдает собственную жизнь за право встретить праздник в кругу близких. Смерть — еще не самое важное, в отличие от событий, которые могут стать причиной разрушения семьи. Ревность — самое страшное и болезненное чувство из возможных. Это, к примеру, блестяще показано в дипломном этюде Кристофера Бое «Тревога», где главную роль сыграл актер фон Триера, Спанг Олсена, Биер и других — Николай Лие Каас. Измены мужа в «О'кей» и «Открытых сердцах» (парадоксально,

что оба раза роль брошенной жены сыграла Паприка Стин) придают повествованию трагическую тональность, преодолеть которую способно только счастливое восстановление семейства.

До наступления 90-х датское кино в основном состояло из редких шедевров, промежутки между которыми заполнял качественный и неброский потребительский продукт. Одним из таких шедевров в Дании считается фильм документалиста-авангардиста Йоргена Лета «Добро и зло» — неторопливый рассказ о различных составляющих человеческой жизни, который мог бы служить прекрасной инструкцией для не знакомых с особенностями хомо сапиенс инопланетян. В фильме, снятом в 1975 году, немало обнаженной натуры, при каждом взгляде на которую буквально поражаешься красоте датчанок и датчан. Сегодня, в дни своего расцвета, датское кино и его персонажи вызывают противоположную реакцию (может, именно поэтому Лет переехал жить и снимать на Гаити). Среди звезд обоих полов нет ни одного красавца, ни одной красавицы. Занявший экологическую нишу секс-символа Мадс Миккелсен напоминает молодого Кристофера Уокена (обычно играющего в американских фильмах злодеев и больных), у Николая Лие Кааса неправильная линия рта, Троелс Либи полноват и стремительно лысеет, популярнейший Ким Бодниа — бородатый толстяк. То же можно сказать и об актрисах: самых популярных из них — Паприку Стин, Ибен Йайле и Трин Дирхолм — не назовешь красивыми. Но фокус вовсе не в нехватке красивых людей в Дании, а в полном безразличии к охватившей весь мир мании перфекционизма — эпидемиям похудания, пересадке волос и прочей «алхимии». Странным образом, именно это несовершенство придает датчанам ту удивительную естественность, которой сегодня лишены актеры всех европейских стран, кроме, быть может, Великобритании. Датчане по-прежнему легко раздеваются в кадре, хотя гордиться им, строго говоря, нечем. Легенда о съемках «Идиотов», в начале которых фон Триер вышел к актерам голый и потребовал от них той же откровенности, оказалась чистой правдой: сцену с обнажением великого режиссера можно наблюдать в «Униженных» Йеспера Яргиля. Вот уж действительно: некрасивый человек, отважившийся снять штаны, производит большее впечатление, чем картинно скидывающий парчовый халат красавец. Особенно если это прозрачная метафора той обнаженности эмоций, которой так не хватает современному кинематографу.



«Уилбур хочет умереть», режиссер Лоне Шерфиг

Сегодня датское кино избегает красивостей, фильмы подчас лишены ярких цветов, смазанная «догматическая» видеокартинка не позволяет зрителю наслаждаться интерьерами или пейзажами. Только в семье у себя дома, где каждый волен ходить непричесанным и в затертом халате, или в больнице, где все люди равны, возможна степень натуральности и правдоподобия, которой ныне достигло датское кино.

3. Пришествие варягов

Первые три полнометражных фильма («Элемент преступления», «Эпидемия», «Европа») Ларс фон Триер назвал «Трилогией «Е» — по первой букве названий — и во всех трех по-разному развивал идею отчужденной Европы, на которую смотрел, как иностранец, подобно Кафке, написавшему роман «Америка», ни разу в Новом Свете не побывав. Датчане чувствуют себя на родном континенте немного чужаками, пришельцами с севера. Это и дает им, наверное, свежесть кинематографического восприятия, давно потерянную немцами, итальянцами или французами. Может, поэтому «датская волна» буквально захлестнула европейское кино, ввела новую моду — на живую камеру, простые житейские сюжеты, холодноватый скандинавский юмор. Новые викинги захватили континент и на этом не остановились. Именно они первыми начали снимать фильмы не на своем родном языке, а на «новом эсперанто» — английском. В роли пионера вновь выступил фон Триер — большая часть его картин снята по-английски. Теперь за ним последовали другие — бывший монтажер «Элемента преступления» и соавтор сценария «Европы» Томас Гисласон, братья и сестра по «Догме» Томас Винтерберг, Кристиан Левринг и Лоне Шерфиг.

Следующий за экстремально популярным на родине «Итальянским для начинающих» фильм Лоне Шерфиг называется «Уилбур хочет умереть», и в нем режиссер совершенно очевидно ориентируется на опыт фон Триера. Действие, как и в «Рассекая волны», происходит в Шотландии, одного из главных героев сыграл Эдриен Роулинс — доктор из того же фильма, музыку написал триеровский композитор Йоахим Холбек (наконец-то поработавший вволю и выдавший — по контрасту со скупыми темами «Европы» и «Королевства» — несколько великолепных сентиментально-мелодичных тем). Вроде бы на месте традиционные атрибуты датского кино. Непременное присутствие смерти и подтрунивание над ней — свежая могила называется «кротовьей норой», главный герой одержим манией суицида и постоянно безуспешно пытается покончить с собой. Семейственность — оставшиеся вдвоем после смерти обоих родителей братья поддерживают друг друга во всем, хотя и вынуждены делить одну женщину. Видимость «догматической» неряшливости «Итальянского для начинающих» сменилась в новом фильме Шерфиг подчеркнутой гладкостью обаятельной сказки для взрослых. Но недаром сценарий «Уилбур хочет умереть» написан Андерсом Томасом Йенсеном. Под ту же обманчиво сладкую музыку семья рассыпается, гибнет глава семейства, и последним кадром фильма становится еще одна могила. Единственный датчанин по сюжету — врач Хорст, сыгранный Мадсом Миккелсеном, не способен помочь ни одному из немощных или умирающих. В неуютном мире далекой Шотландии датчане — чужие, даже датские имена здесь не звучат («Хорст» — это по-немецки «сосиска»?» — спрашивает Уилбур у доктора, и тот устало отвечает: «Почти»).

Датский идеализм становится источником самых причудливых сюжетов. Не оцененный по достоинству фильм четвертого «подписанта» «Догмы-95» Кристиана Левринга «Король жив» по сценарию того же Йенсена — история американских туристов, застрявших в необитаемой пустыне без крова, пищи и воды: умирая от истощения, они разыгрывают между собой сцены из «Короля Лира». В притче Левринга важнее прочего глобальные, шекспировские вопросы жизни и смерти, верности и предательства, которые неизбежно встают перед человеком в критической ситуации. Датские режиссеры и драматурги загоняют своих персонажей в угол, чтобы вынудить их проявить себя на универсальном человеческом уровне, межнациональном и внесоциальном. Так происходит и в экспериментальной «Точке зрения», режиссерском дебюте Томаса Гисласона. Героиня фильма — молодая датчанка, приехавшая в США, чтобы выйти там замуж за своего соотечественника. Внезапно она бросает жениха у алтаря и с книгой Керуака под мышкой сбегает с заезжим байкером. В результате романтических приключений девица оказывается втравленной в заговор международных террористов, и именно ее романтизм неумолимо ведет фильм к апокалиптическому финалу. Если измена в любви в пределах Дании была просто аморальным актом, то на чужой территории она становится уже залогом катастрофы вселенского масштаба.

Вряд ли хотя бы один режиссер из Дании приживется в Америке или в ка-

кой-либо европейской стране (впрочем, кажется, Левринг переселился в Англию), но каждый фильм, снятый датчанином на английском языке, служит источником любопытных кинематографических мутаций.

Последний по времени англоязычный эксперимент датчан — новый фильм Томаса Винтерберга «Все о любви», беспрецедентный по составу международных участников: композитор Кесьлёвского Збигнев Прейснер написал протяжные мелодии в стиле нью-эйдж, декоратор Гринуэя Бен ван Ос обеспечил эстетские интерьеры и ночное фигурное катание, оператор Энтони Дод Мэнтл, снимавший для Дэнни Бойла и Ларса фон Триера, сменил пристально-садистскую картинку «Торжества» на живописные и протяжные общие планы. Главные роли исполнили молодые голливудские звезды Хоакин Феникс и Клер Дэйнс. Сценарий вместе с Винтербергом писал единственный датский кинематографист поколения «отцов» — глава сценарного факультета Копенгагенской киношколы Могенс Руков. Критикам показалось, что Винтерберг, сделавший имя на рискованном фильме об инцесте и семейном кризисе, изменил себе в схематичной притче о неумирающей любви. Герои картины, супруги в процессе развода, неожиданно понимают, что мир вокруг них близок к финальной катастрофе. В Нью-Йорке и Венеции летом идет снег, на улицах больших городов лежат, не привлекая внимания, трупы хорошо одетых людей: они умирают повсюду, внезапно, просто так. Над этими городами летит один из последних самолетов, на борту — человек, наговаривающий на чей-то автоответчик последний репортаж о конце света (в его роли выступил Шон Пенн).

На самом деле Винтерберг рискнул еще раз, и риск был большим, чем в случае «Торжества» — ведь за спиной уже не стояла тень всемогущего фон Триера. Традиционный датский сюжет — о кризисе семьи — он перенес на уровень сказочно обобщенный, превратив гибель отношений в гибель всего мира, а искупающей жертвой для выживания (хотя бы недолгого) этой любви стал Апокалипсис. Все фильмы молодого улыбчивого вундеркинда Винтерберга — о смерти и о семье, как полагается в Дании. Его дипломная картина «Мальчик, ходивший задом наперед», заставившая когда-то всех кинокритиков страны говорить о рождении нового таланта, рассказывала несложную историю ребенка, потерявшего старшего брата и решившего с тех пор пятиться назад, чтобы вернуть упущенное. Того же смертельного, чисто датского прекраснодушия был полон второй фильм режиссера — «Последняя прогулка», история больного лейкемией человека, который летит умирать в другую страну (тема умирания, вечные самолеты — все это объявится в фильме «Все о любви») и решает провести напоследок одни сутки с друзьями в родном городе. Нарочито холодная, снежная, отрешенная, новая сказка Винтерберга наглядно демонстрирует крушение всех былых идеалов. Ни красота, которой в фильме в избытке, ни чудеса, которых тоже хватает, ни даже пресловутая любовь, о которой вспомнили слишком поздно, уже не спасут мир, перешагнувший край катастрофы и беззаботно летящий в бездну. Чтобы увидеть конец света таким — без 11 сентября и падающих на мегаполисы метеоритов, в мирных сугробах среди заснувших навеки обывателей, с поцелуем замерзающих в финальном кадре возлюбленных, — был нужен чистый взгляд датчанина, для которого расставание с собственной семьей куда травматичнее, чем исчезновение целой вселенной. Вот уж поистине и целого мира мало.

«Все о любви» и «Уилбур хочет умереть» были показаны в Берлине-2003 в качестве специальных событий, вне конкурса. Из этого следует, что фестивальный истеблишмент сегодня не считает датчан хэдлайнерами современного кино — другими словами, от датского кино мир немного утомился. Но вывод этот, очевидно, преждевременный. Во-первых, нет сомнений в том, что в течение нескольких лет скромные достижения Шерфиг и Винтерберга будут взяты на вооружение и использованы по-своему европейскими и американскими собратьями. Во-вторых, близится Каннский фестиваль, на котором Ларс фон Триер представит «Догвиль» — фильм, лишенный каких бы то ни было «догматических» признаков, подчеркнуто и преувеличенно театральный, снятый с учетом брехтовских театральных теорий. В производстве новая картина Винтерберга по сценарию фон Триера. Есть основания предполагать, что после мая в мировом кинематографе установится новая мода.

ДМИТРИЙ КОММ

Метаморфозы страха

«Последний дом слева», режиссер Уэс Крейвен

Современный фильм ужасов — причудливое явление. Постоянно мимикрирующий, заимствующий формулы и приемы других жанров, он имеет мало общего с тем, что было принято понимать под хоррором еще тридцать лет назад, не говоря уже о статичных и созданных по единым канонам «монстр-сториз» «золотого века» Голливуда. Внутри самого жанра не существует внятной иерархии; между «Сонной лощиной» и «Ведьмой из Блэра» лежит пропасть куда более огромная, чем просто расстояние между голливудским блокбастером и независимым кино. Они словно бы находятся в разных системах координат, причем «Сонная лощина» по своей эстетике гораздо ближе к классическим образцам, чем «Ведьма из Блэра», однако именно последняя может именоваться типичным современным фильмом ужасов.

Иногда кажется, что хоррор сегодня существует лишь для того, чтобы ставить в тупик критиков, не позволяя им выработать сколько-нибудь устойчивую методологию его описания. Проблема описания является настолько актуальной, что известный австралийский кинокритик Филип Брофи в своей книге «Хорралити — текстуальность современных фильмов ужасов» предложил вести отсчет современного хоррора не с 1968 года, когда вышли «Ночь живых мертвецов» и «Ребенок Розмари», а с 1979-го, когда хоррор-культура обзавелась собственным специализированным журналом Fangoria.

Эта идея не лишена смысла. 1979 год стал началом своеобразного крестового похода адептов хоррора против так называемой «мейнстримовой критики». Многим казалось, что стоит лишь прорвать заговор блюстителей «буржуазной элитарности» в лице Роджера Иберта, Джона Саймона, Полин Кейл и других, упорно отказывающихся рассматривать фильмы ужасов как произведения искусства наряду с картинами Бергмана и Феллини, и расцвет жанра будет гарантирован.

Статьи Д.Комма из цикла, посвященного западному хоррору, см.: «Искусство кино», 2000, № 9; 2001, № 5, 11. — *Прим. ред.*

Одной из баталий этой критической войны стала дискуссия в журнале Film Comment между Роджером Ибертом и Робином Вудом. Толчок ей дала идея Иберта о том, что фильм Уэса Крейвена «Последний дом слева» является своеобразным римейком «Овечьего источника» Бергмана. Эта мысль стала очень популярна среди киноманов, и в середине 90-х воспроизводилась и в российской печати (часто без ссылки на Иберта). Сегодня ее, как правило, приводят в доказательство того, что фильм ужасов может быть «философским». Однако Иберт ничего подобного не утверждал, напротив, он писал о «Последнем доме слева» крайне пренебрежительно — как о «халтурном, малохудожественном сдирании сцены за сценой» из бергмановского шедевра.

Вскоре была опубликована статья Робина Вуда «Халтурные кошмары», где автор, не отрицая связи «Последнего дома слева» с фильмом Бергмана («который, в свою очередь, был сцена за сценой содран с популярной народной баллады»), утверждал, что речь идет не о вульгарном плагиате, а о сознательной художественной полемике. «К примеру, если в начале «Овечьего источника» девственница отправляется в церковь, то в «Последнем доме слева» она идет на рок-концерт некоей группы, которая убивает на сцене цыплят». По пунктам перечисляя огрехи своего оппонента, Вуд бросал ему концептуальный упрек в критической недобросовестности, в том, что Иберт, будучи «мейнстримовым, буржуазным критиком», по определению не способен подойти к «какому-то там хоррору» с тем же вниманием и уважением, какого, по его понятиям, заслуживает «большое кино».

Разобравшись с Ибертом, Вуд предлагал свой собственный анализ, основанный на марксистских и фрейдистских принципах, и приходил к выводу, что «Последний дом слева» является... отражением вьетнамского синдрома и распада «фундаментальных структур патриархальной культуры».

С тех пор многое изменилось. Фильм ужасов стал частью голливудского института блокбастеров, и никому уже не придет в голову относиться к нему без должного почтения. Нонконформист Робин Вуд превратился в гуру кинокритики, и слушатели его семинаров успешно применяют его методологию во вполне мейнстримовых изданиях. А те давние статьи сегодня выглядят характерным примером дискуссии по принципу «оба хуже». Старые мейнстримовые критики, по крайней мере, с уважением относились к коммерческому потенциалу фильма. Для современной неомарксистской и неофрейдистской критики это пустой звук. Фильм ужасов она представляет как метафору социальных и политических процессов или компенсацию содержаний, вытесненных под давлением традиционной морали. Критик такого рода, услышав название «Вторжение похитителей тел», даже во сне отзовется: «Маккартизм, «холодная война», проигнорировав известную с древнейших времен метафизическую проблематику «чужого внутри». Вивиан Собчак интерпретирует «Ребенка Розмари» как консервативную иллюстрацию кризиса отцовства, показывающую «патриархальную систему, одновременно ужасающую и ужасающуюся перед лицом своей усиливающейся импотенции». Это выглядит как описание «Американской красоты», авторы которой по непонятной причине приплели к действию дьявола.

Между тем «кризис патриархальной системы» можно показать куда более ярко, если не отвлекаться на ведьмовские шабаши и прочую мистику. В эпоху маккартизма снималось немало фильмов, где злодеями выступали коммунисты и их пособники, однако символом той эпохи признается фильм, в котором о коммунистах нет ни слова. Я вовсе не хочу сказать, что вышеназванные картины не несут в себе отзвуки этих проблем и процессов. Речь о том, что фантастический фильм не может быть исчерпывающе описан в рамках психосоциальной терминологии уже хотя бы потому, что он — фантастический.

Отрицание этого факта ведет к новому типу снобизма. Если раньше мейнстримовый критик просто не замечал «Маску демона» Марио Бавы, потому что это фильм ужасов, да еще и европейский, то его сегодняшний коллега автоматически сведет содержание этой картины к теме репрессированной сексуальности (которая, безусловно, присутствует среди прочих), и это будет намного хуже. Логичнее трактовать Бергмана как классика exploitation — например, эксплуатации религиозной тематики, — чем превращать Баву в бытописателя кри-

зиса традиционной морали. Такой подход можно назвать нивелирующим: будучи разработан людьми, стремившимися ввести хоррор в разряд серьезного кино, он способен выделять лишь те его аспекты, которые являются универсальными, роднят его с другими жанрами и полностью игнорируют отличия. Но для фильма ужасов отличия и составляют основу жанра.

Чтобы описать процессы, происходящие в современном фильме ужасов, имеет смысл обратиться к понятию «технология страха», которое можно расшифровать как совокупность авторской концепции страшного и механизма ее репрезентации в произведении[1]. Понятие это не изобретено мною; по сути, первым, кто начал задумываться о технологиях страха, был Говард Лавкрафт. В эссе «Сверхъестественный ужас в литературе» он впервые разделил два типа страшных произведений: литературу космического ужаса, наполненную атмосферой присутствия неведомых, жутких сил, и «внешне похожий, но с психологической точки зрения совершенно другой тип литературы, которая пробуждает земной, физический страх». Это несколько наивно сформулированное наблюдение, однако точно по своей сути. В качестве примеров этих двух типов произведений в кино можно привести соответственно «Носферату» Мурнау с его мощной иррациональной атмосферой и «Дракулу» Броунинга, где учтивый и хорошо воспитанный вампир больше напоминает вполне земного маньяка, чем существо из потустороннего мира.

«Последний дом слева», режиссер Уэс Крейвен

С рассуждениями Лавкрафта пересекаются литературоведческие спекуляции К.Г.Юнга, развернутые в работе «Психология и поэтическое творчество». В ней Юнг жестко разделяет психологический и визионерский типы творчества. Первый из них проистекает из области человеческого опыта, из «психического переднего плана» и не содержит в себе ничего такого, что нельзя было бы объяснить, исходя из «вечно повторяющихся скорбей и радостей людских». К психологическому типу относятся «любовный, бытовой, семейный, криминальный и социальный романы, большая часть лирических стихотворений, трагедия и комедия». У визионерского типа творчества иная природа — здесь «материал, то есть переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным, он наделен чуждой нам сущностью, потаенным естеством и происходит как бы из бездн дочеловеческих веков или из миров сверхчеловеческого естества — некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность». Именно этот тип творчества фрейдистская критика чаще всего объясняет компенсацией вытесненных, несовместимых с сознательной установкой переживаний. Подобная интерпретация сводит творческий акт к неврозу и превращает художника в «обманутого обманщика». Юнг же требовал принимать визионерское произведение всерьез в той же мере, «как это делается в отношении психологического типа творчества, где никто не может усомниться в реальности и серьезности легшего в основу материала». Материалом же визионерского произведения, по мнению Юнга, является столкновение автора с универ-

[1] Подробнее об этом я писал в статье «Технологии страха» («Искусство кино», 2001, № 11).

сальными, архетипическими содержаниями, скрывающимися в глубинных пластах психики, — проще говоря, мистический опыт в самых разнообразных формах.

Предположение, что сутью мистического произведения является мистическое же переживание, кажется очевидным с точки зрения здравого смысла. Однако здравый смысл вряд ли сможет быть судьей в затянувшемся на много лет споре фрейдистов и юнгианцев. Нам важна не эта дискуссия, а те произведения, которые швейцарский психолог приводит в качестве примеров визионерского типа творчества. Здесь, помимо второй части «Фауста» Гёте и «Ада» Данте, мы обнаружим рассказы Конан Дойла, fiction stories Райдера Хаггарда, а также «Зеленое лицо» Майринка, «Атлантиду» Бенуа и «Моби Дика» Мелвилла — то есть как раз те произведения остросюжетной литературы, которые расположены ближе всего к интересующему нас жанру.

Юнговская теория визионерского творчества позволяет рассматривать концепцию сверхъестественного в фильмах ужасов не только в качестве метафоры социальных процессов или камуфляжа запретной сексуальности, но и саму по себе — как основное содержание произведения. Механика же ее воплощения на экране, которую я пытался анализировать в других статьях, на сей раз останется за рамками исследования, поскольку отличие современного хоррора от своего предшественника классической поры не просто стилистическое; его суть — в фундаментальном изменении представлений о страшном.

В фильме «Дракула-2000», спродюсированном неутомимым Уэсом Крейвеном, есть сцена, в которой герой Джонни Ли Миллера пытается остановить вампира, протягивая перед собой Библию. «Что это? — презрительно осведомляется Дракула, выхватывая у него книгу. — А, пропаганда!» Эта сцена — единственная, оправдывающая название картины, — может служить иллюстрацией положения дел в современном хорроре.

Фильм ужасов родился в начале прошлого века как фантазия в духе черного романтизма с его эротическими наваждениями и декадентским отождествлением страдания и удовольствия, красоты и смерти. Таковым — но с еще боль-

«Дракула Брэма Стокера», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

шей откровенностью — он оставался и в 60-е, особенно в своем самом радикальном южноевропейском варианте. Должны были произойти значительные изменения его эстетики, чтобы в 80-е годы уже упоминавшийся Робин Вуд смог писать о «консервативном, реакционном потенциале современного фильма ужасов».

Впрочем, он трактовал понятие «консерватизм» все в том же психосоциальном ключе — как порожденный эпохой позднего капитализма страх перед «воз-

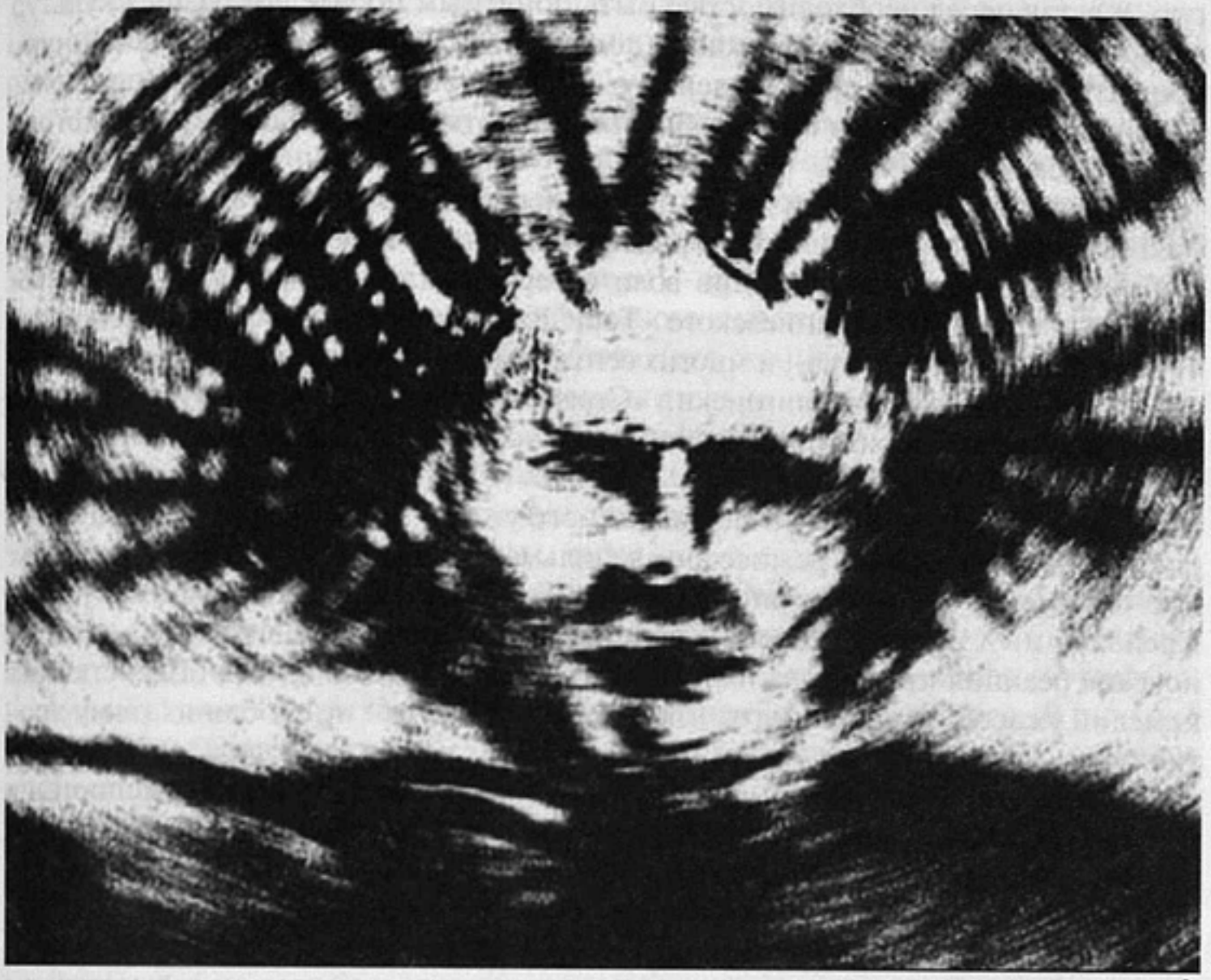
вращением репрессированного». Признаки его Вуд видел, например, в том, что в хоррорах 80-х чаще всего погибают сексуально активные девушки, добропорядочные девственницы же успешно доживают до финала. (Герои фильма «Крик» с их правилами выживания в фильме ужасов, по сути, изъясняются цитатами из Вуда.)

Фильм ужасов действительно консервативен — в том смысле, что тесно связан с господствующей культурно-религиозной традицией, ее символами, мифологией и мистическими представлениями. Размывание этих представлений, их смешение с иной культурной традицией всякий раз ставит хоррор в кризисную ситуацию, заставляя радикально пересматривать основы жанра.

Мультикультурализм — главный враг фильма ужасов. В ситуации сосуществования различных, часто взаимоисключающих одна другую религиозных практик и мифологических систем каждая из них лишается претензий на универсальность, превращается в одну из многих «пропаганд», борющихся за выживание. Соответственно, теряют четкие очертания представления о природе зла и методах противодействия ему, без которых фильм ужасов просто немыслим. Если вестерн легко переходит из американской культуры в азиатскую, превращая ковбоев в самураев, то для хоррора такой трюк невозможен. Зрелище католического священника, который посредством креста и святой воды изгоняет японского призрака-юрея, покажется нелепым и европейцам, и азиатам. Еще нелепее будет вид даосского монаха, который побеждает Дракулу, наклеивая ему на лоб полоски бумаги со священными иероглифами. Подобные сцены могут вызвать только смех, как вызывал его упырь-еврей из «Бала вампиров», который не боится Библии, но убегает, завидев Талмуд.

Однако именно в условиях поликультурности хоррору приходится существовать начиная со второй половины XX века. Первый кризис такого рода случился в начале 70-х, и крупнейшие хоррор-производители пытались выйти из него именно за счет прямолинейного смешения мифологий. Так, английская студия «Хаммер» выпустила «Легенду о семи золотых вампирах», в которой заставила графа Дракулу отправиться в Китай и там сформировать себе группу поддержки из местных кровососов. Его преследователь вынужден обратиться за помощью к мастерам кунфу, видимо, догадываясь, что распятие и осиновый кол не произведут на китайских упырей должного впечатления. Кажется символичным, что через год после выхода этой картины «Хаммер» обанкротилась – избранный ею путь явно вел в тупик.

«Сонная лощина», режиссер Тим Бёртон



«Ведьма из Блэра», режиссеры Келли Энн Конрой, Сэмми Примеро

Те же процессы проходили не только в Европе, но и в Азии, однако азиатским режиссерам удалось быстрее найти решение проблемы. Здесь я отсылаю читателя к статье Анжелики Артюх «Городской кайдан»[2], дающей исчерпывающее описание различий между классическим японским кайданом (историей о привидениях) и его нынешним вариантом. Обращая внимание на то, что у героев современного японского фильма ужасов, вроде «Звонка» Хидэо Накаты, полностью отсутствуют какие-либо представления о «дипломатических ритуалах» между миром живых и миром мертвых, составляющие основу любой религиозной системы, автор статьи замечает: «Их «классические» предшественники, не стесняясь, побежали бы к священникам и астрологам, обратились бы к древним моногатари, отыскивали бы ответ в преданиях старины глубокой (применительно к «Звонку» как минимум «опечатали» бы священными сутрами проклятую видеопленку)».

Здесь и заключен ответ современного хоррора на проблему мультикультурализма. Герои «Звонка» не могут опечатать сутрами видеокассету по той же причине, по какой героям «Ведьмы из Блэра» не приходит в голову осенить себя крестным знамением, чтобы разрушить колдовские чары. Они живут в мире, где попросту нет ни христианства, ни буддизма, ни даосизма, ни какой-либо иной внятной религиозной системы. Они существуют в дорелигиозном, архаическом пространстве, очищенном от всяких культурных напластований, где каждый сам себе шаман и каждый выстраивает «дипломатические отношения» со сверхъестественным по собственному разумению (как правило, посредством первобытной магии — например, переписав проклятую кассету и передав ее другому). Присутствие в кадре атрибутов новых технологий не должно вводить в заблуждение. Согласно древнейшим представлениям, любой предмет, имеющий форму окна, очерченный некоей рамой, потенциально может служить входом в потусторонний мир, и экран телевизора или компьютерного монитора значит в этих фильмах не больше, чем зеркало или оживающий портрет у их старинных предшественников.

Эти процессы закономерны. Столкнувшись с ситуацией бесчисленного множества «пропаганд», то противоборствующих, то перетекающих одна в дру-

[2] См.: «Искусство кино», 2002, № 11.

гую, и встав перед необходимостью быть понятным носителям разных культур и вероисповеданий, фильм ужасов должен был спуститься на древнейшую, примитивную ступень представлений о сверхъестественном, обратиться к архетипическим их формам и тем неожиданно воплотить мечту Лавкрафта о чистом, «космическом» ужасе.

Первым произведением этого нового хоррора можно считать «Убей, дитя, убей» итальянца Марио Бавы. История про ангелоподобную девочку-призрака, заставляющую свои жертвы против воли совершать самоубийства, — очевидный прообраз не только феллиниевского «Тоби Дэммита» и линчевского телесериала «Твин Пикс», но и «Звонка», и многих сегодняшних мистических фильмов (включая, например, бездарно-эпигонский «Страх.com»). Однако Бава, чуть ли не каждым фильмом открывавший новый поджанр хоррора, явно поленился развить эту идею.

В середине 70-х эффекта «первобытного ужаса» удалось добиться ряду американских независимых режиссеров в фильмах о маньяках и каннибалах (таких как «Техасская резня бензопилой» Тоба Хупера, «Есть глаза у холмов» Уэса Крейвена и «Хэллоуин» Джона Карпентера). Но последовавшая в 80-е рейгановская реакция превратила их находки в основу бесчисленных подростковых комедий ужасов, и надо сказать, что сами изобретатели не особенно этому противились.

В результате новую технологию страха Запад получил в виде экспорта из Японии. Влияние «Звонка» на «Ведьму из Блэра» в американском киноведении сегодня считается прописной истиной.

Говоря о складывающейся традиции архаического ужаса, нельзя забывать о другой разновидности современного хоррора, не очень мирно с ней сосуществующей. Я имею в виду высокобюджетный «блокбастер ужасов», получивший путевку в жизнь в начале 90-х благодаря успеху копполовского «Дракулы Брэма Стокера». Сегодня блокбастеры ужасов производят не только в Америке, но и во Франции, давно одержимой стремлением переголливудить Голливуд. Такие фильмы, как «Сонная лощина», «Из ада» и «Бельфегор», по-настоящему консервативны — как будто никакого кризиса хоррора не существует. Здесь старательно воспроизводится готический антураж тридцатилетней давности вроде привидения, эффектно пролетающего по залам Лувра (эти залы выглядели бы еще эффектнее без привидения), или Джека Потрошителя, орудующего в Лондоне XIX века (целиком снятом в Праге).

Иногда эта неоготика бывает любопытна — как ловкая имитация антиквариата. Такова «Сонная лощина», переполненная цитатами из хаммеровских и итальянских хорроров. Но чаще эти ленты раздражают своей неуклюжестью. К примеру, «Из ада» демонстрирует полный набор бульварных штампов: бордели, масоны, шлюхи, принцы, евреи, абсент, опиум, врачи-убийцы и параноидальная теория заговора, связанная с королевской семьей. Проблема в том, что режиссеры фильма чернокожие братья Хьюз не чувствуют европейской культуры; она для них лишь экзотика, фэнтезийное пространство вроде Дикого Запада, где может произойти все что угодно. Забавно, что по ханжеским представлениям авторов герой Джонни Деппа не может курить опиум просто так, для собственного удовольствия, он же не Де Куинси какой-нибудь, поэтому ему срочно придумывается безвременно умершая жена, тоску по которой он и заглушает наркотиком. Хорошо еще, что братья Хьюз не взялись делать фильм про Шерлока Холмса, а то, чтобы оправдать его наркотическую зависимость, они наградили бы его неразделенной любовью к доктору Ватсону.

Говорить о технологиях страха в применении к этим картинам так же бессмысленно, как рассуждать о цветовой гамме черной дыры. Единственная, кого можно испугаться в фильме «Из ада», — это Хитер Грэм, пытающаяся выглядеть сексуально. В «Бельфегоре» неряшливо выполненный компьютерный скелет вызывает приступ смеха в зрительном зале при каждом своем появлении (между прочим, согласно средневековой демонологии, Бельфегор — похотливый демон с мужским половым членом вместо языка). Даже «человек в резиновом костюме», изображавший монстра в фильмах ужасов 50-х годов, наверное, вызывал у аудитории больший трепет.

Нельзя сказать, что Голливуд остался совсем равнодушен к новой концепции страшного. Однако пока что ее влияние ощущается лишь в «Клетке» Тарсема Сингха.

«Клетка» — удивительный, почти идеальный пример пресловутого визионерского переживания. Дело не только в том, что история путешествия женщины-психиатра в психику маньяка основана на универсальном мифологическом сюжете о странствиях души во сне. Напомню, что во время этого путешествия мы видим убийцу как бы в трех ипостасях — маленького мальчика, взрослого мужчины и демона, причем последний намного сильнее двух первых. Этой квазитроице явно не хватает женского начала (все женщины, присутствующие в психике убийцы, мертвы), и оно незамедлительно появляется в лице героини Дженнифер Лопес, которая вступает в конфликт с демонической ипостасью убийцы. Такая расстановка персонажей точно воплощает центральное понятие юнгианской психологии — четверицу, архетипический символ целостности, часто встречающийся в мифологии, античной и алхимической философии, а также снах и видениях. Согласно воззрениям Юнга, четверица соответствует четырем главным функциям человеческой психики. Одна из этих функций является доминирующей, две другие — вспомогательными, наконец, четвертая, противоположная первой, неприятна для сознания и подавляется. В психике мужчины она совпадает с женским началом, так называемой Анимой, целиком погруженной в бессознательное и лишь в символической форме прорывающейся в сознание, часто с фатальными последствиями. Отказ от подавления четвертой функции, ее осознанивание — путь к достижению целостности личности. (Любопытно, что иллюстрацией этого процесса Юнг считал русскую сказку о царевне-лягушке, где имеются три брата и прекрасная девушка, пребывающая в животном — то есть бессознательном — состоянии, но способная обернуться царевной.) В случае с маньяком из «Клетки» достижение целостности уже невозможно, однако разрешение проблемы, благодаря вмешательству Анимы — Лопес, имеет место и здесь. Прибавьте к этому проходящую через весь фильм тему воды, которую Юнг называл самым распространенным символом бессознательного, и вы получите ярчайшую киноиллюстрацию юнгианских идей со времен «Суспирии» Дарио Ардженто. Однако если Ардженто Юнга читал и даже использовал цитаты из его текстов в фильме, то насчет бывшего клипмейкера Тарсема Сингха таких сведений нет. Если он выстроил эту конструкцию неосознанно, тем она ценнее.

В завершение следует сказать, что далеко не все фильмы ужасов могут рассматриваться как визионерские произведения. Некоторые из них тяготеют к психологическому типу — например, классические американские хорроры 30-х годов вроде «Доктора Джекила и мистера Хайда» Рубена Мамуляна. Часто сами режиссеры, желая сделать свой фильм «удобоваримым» для критики, закладывают в него социально-политические высказывания. Так, знаменитый «Рассвет мертвецов» Джорджа Ромеро, часто рассматривающийся как метафора взаимоотношений западного общества потребления со странами третьего мира, по сути вовсе не является фильмом ужасов — это замаскированная под хоррор политическая сатира. Но это уже тема для другой статьи.

«Танцующая на волнах», режиссер Т.Мельникова

Сегодня, когда отечественный кинематограф полностью зависит от государственных денег и фильмы создаются множеством мелких компаний, занятых не столько стратегией развития кинематографа, сколько освоением казенных средств, говорить об осмысленной и перспективной структуре кинопроизводства в России не приходится. И в то же время рядом эффективно и бесперебойно работает гигантская индустрия по изготовлению телесериалов. Объемы ее производства поражают воображение: от 700 до 1000 часов в год. В ней крутятся огромные деньги, которые приносят ощутимый доход. В ней заняты тысячи специалистов. Ее продукция рассчитана на самого широкого потребителя, и в то время как кинематограф все дальше уходит в пространство грез и воспоминаний, сериалы деятельно осваивают подножную эмпирику меняющегося социального бытия. В сущности, за пять лет на наших глазах возникла структура, в чем-то подобная Голливуду, где есть свои «мейджоры» и свои «независимые», где пока нет острой конкуренции (емкость рынка пока еще в два раза превышает предложение), но она непременно возникнет, где появляются новые имена, вспыхивают новые звезды, где осваиваются и развиваются рыночные механизмы производства и распространения аудиовизуальной продукции.

Понятно, что такая индустрия не может не влиять на кинематограф, и не замечать этого влияния уже невозможно. В структуру сериальной индустрии мы решили углубиться с противоположных концов, побеседовав с А.Ставиской — генеральным директором независимой компании «Панорама», которая базируется в Санкт-Петербурге, и А.Мамиловым — первым заместителем генерального директора компании «ДомФильм», возникшей в свое время в недрах «гусинского» НТВ и являющейся ныне одним из крупнейших производителей сериалов в России.

АДА СТАВИСКАЯ:

«Я контролирую все»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Современный кинематограф во многом опирается на производственную базу советского кино. Сериалы — совершенно другая индустрия, которая возникает фактически заново...

Ада Ставиская. Реально начало этой индустрии положили «Менты». Сериал был еще очень низкого технического качества, но с высочайшим зарядом творческой энергетики. Для А.Рогожкина и продюсера А.Капицы это был просто крик души, хотелось, чтобы появилось что-то принципиально новое по духу, по лексике, по героям и т.д. Я помню, как мои коллеги, да и я сама, кривились, глядя на это зрелище. Успех пришел к «Ментам», если мне не изменяет память, только после седьмой-восьмой серии. А уж когда они появились в эфире ОРТ, все осознали: вот он, прорыв. Ведь ничего же не было: ни полноценного проката российских картин, ни пристойных сериалов на телевидении. И вдруг появилось нечто

узнаваемое, кино про нашу жизнь. Стало ясно, что люди будут это смотреть. Так все и началось.

Н.Сиривля. Расскажите, как строится сегодня сериальное производство, начиная со сценарных разработок до реализации готовой продукции.

А.Ставиская. Для меня все начинается с поиска адекватного сюжетного материала, я сознательно не говорю — драматургического, именно сюжетного. Важно понять, насколько тот или иной сюжет способен выдержать развитие на протяжении десяти, двенадцати или двадцати серий. Сериал — это марафон. Фабула не должна быть слишком сложной, насыщенной и многоходовой. Сериалы делаются для массовой аудитории, и зритель не должен гадать: что там происходит на экране, кто этот тип, кто эта тетенька?

Когда основной сюжет найден, начинается разработка побочных линий. Без них тоже нельзя, необходимо разнообразие фактур, типажей. Когда достигнуто понимание между продюсером и сценаристом, начинается работа над сценарием. У каждого продюсера свой опыт. Я, например, всегда прошу, чтобы сценарист сделал разбивку по сериям. Далее пишется поэпизодный план, то есть уже выстраивается драматургия. И после того как поэпизодный план полностью выверен, так что уже спичку вставить нельзя — все пригнано одно к другому, — начинаем прописывать каждую серию с диалогами. Делаем первый вариант, обсуждаем его, вносим все правки и утверждаем окончательный вариант сценария. Редко бывает, что к началу производства готовы сценарии всех серий.

Я начинаю съемочный процесс, когда написаны, скажем, первые четыре серии. К моменту, когда закончено производство, уже готовы следующие четыре. Но все зависит, конечно, от темы. Например, нет необходимости досконально прописывать эпизоды «Агентства НЛС» — есть возможность насытить действие актуальным, сиюминутным материалом. А такой проект, как «Братья Карамазовы» по Ф.М.Достоевскому, который мы запускаем, естественно, невозможно снимать без полностью готового сценария. Это настоящее телевизионное кино, и требования к нему совершенно особые. Или экологический триллер «След кабана», который будет сниматься на Куршской косе. История начинается в XIII–XIV веках и переходит в наши дни. Это архисложный и довольно дорогой в производстве проект, предусматривающий использование цифровых технологий и спецэффектов, и нужно все заранее просчитать. Поэтому мы тоже работаем по уже готовому сценарию, на начало производства написаны все двенадцать серий.

Н.Сиривля. У вас работает группа сценаристов?

А.Ставиская. Да, вокруг компании сложилась группа сценаристов — молодых, неизвестных пока еще авторов. Но это не значит, что пять-десять человек пишут один сценарий. Каждый из них работает на своем проекте.

Н.Сиривля. А как строится процесс производства?

А.Ставиская. Семь дней — подготовительный период, семь — съемки одной серии, десять — монтажно-тонировочный период. Я стараюсь организовать все таким образом, чтобы снимать по две серии с шагом в две недели. Иными словами, за сорок пять календарных дней мы производим окончательно готовые к эфиру два часа экранного времени.

Н.Сиривля. Вы снимаете на базе «Ленфильма»?

А.Ставиская. Нет, к «Ленфильму» мы не имеем никакого отношения. Снимаем там, где целесообразнее, где лучше соотношение цены и качества.

Н.Сиривля. Значит, все необходимые профессионалы у вас в штате?

А.Ставиская. Нет, собираем людей на проект, заключаем контракты. В городе есть множество специалистов, давно покинувших «Ленфильм» и пустившихся в свободное плавание. И, кроме того, есть люди, которые просто пришли с улицы на студию «Панорама» и обрели профессию здесь. Я считаю, что это самое рентабельное: если человек действительно хочет чему-то научиться, у нас это всегда возможно. И мне некоторым образом легче самой учить людей работать, чем их ломать и переучивать.

Н.Сиривля. Вы снимаете преимущественно в Петербурге?

А.Ставиская. Да, но иногда позволяем себе экспедиции. Вот сейчас — на «Тайнах следствия» — едем в Выборг. А сериал «Танцующая на волнах» мы снимали в Тунисе — так по сценарию.

Н.Сиривля. Кто является заказчиком ваших сериалов? Вы работаете напрямую с телеканалами?

А.Ставиская. Мы работаем и с каналами, и с компаниями, которые имеют возможность финансировать производство, чтобы стать потом правообладателями. Пока действовали льготы, предусмотренные Законом о кино, таких компаний было довольно много. Ныне ситуация изменилась, что опять заставляет нас работать напрямую с каналами. Сейчас мы договариваемся с «Россией» о совместном производстве пятисерийного детектива «Винтовая лестница». Очень изящный, красивый проект: действие происходит в начале XX века под Петербургом, в дачной местности. Расследование ведет пожилая дама, вдова генерала —

«Тайны следствия», режиссер И.Макаров

прекрасная роль, рассчитанная на очень известную актрису, любимую, обожаемую нашим зрителем. Кто это будет, пока не скажу.

Н.Сиривля. Как вы оцениваете жанровую ситуацию в сериальном пространстве?

А.Ставиская. Я прихожу в ужас и уныние от того количества трупов, крови, натурализма и насилия, какое мы видим сегодня на экране. Когда у меня выдается «телевизионный день» (я устраиваю себе такие дни — по шестнадцать, двадцать часов подряд смотрю телевизор, прыгая с кнопки на кнопку), я просто путаюсь: это труп из какого сериала? Эти кишки — на каком канале? Везде абсолютно одно и то же. Неужели не ясно, что криминальный жанр — не единственный, что существуют и мелодрама, и комедия, и лирическая комедия, в конце концов, и детектив в его классическом виде. Произведения лучших авторов, работавших в этом жанре, не усеяны трупами на каждой странице. Всего должно быть в меру. И если по сюжету, как в сериале «Тайны следствия», нам необходимо показать место преступления, мы стараемся снять эпизод так, чтобы зритель просто понял, куда приехала следственная бригада. Потому что когда я вижу в каждом эпизоде оторванные ноги, руки, ножи в животе и т.п., думаю только об одном: зачем? Во-первых, часть всегда работает сильнее, чем целое, это закон искусства. А во-вторых, сам по себе труп сюжетно, драматургически никому не интересен. Гораздо интереснее, почему произошло преступление?

Н.Сиривля. А почему, по-вашему, на нашем экране происходит такое количество преступлений?

А.Ставиская. Мне кажется, срабатывает инерция. Тиражируется продукция, которая уже имела успех. Вещатели полагают, что у сериалов, сделанных в другом жанре, не будет высокого рейтинга. Абсолютное заблуждение. В «Остановке по требованию», популярной у зрителя, никаких трупов нет. И это совершенно иной жанр, в котором, кстати, гораздо сложнее работать. Нужно искать какие-то изюминки, какие-то акценты, с помощью которых можно привлечь и удержать внимание зрителя.

Однако должна сказать, что сейчас интерес вещателей все-таки меняется в пользу других жанров. Это видно даже по названиям.

Н.Сиривля. Когда я разговариваю с теле- и кинопродюсерами, все в один голос жалуются на дефицит идей. Вы сталкиваетесь с этой проблемой?

А.Ставиская. Сказать, что нет, было бы слишком самонадеянно. Сказать, что да, будет неправдой. Идеи есть. Есть много молодых авторов, у которых по-другому устроены головы, у них другой опыт... В них есть какая-то смесь абсолютной «дремучести» и оригинальности. Они пишут безграмотно, не по-русски. Но в этих убогих, корявых текстах подчас можно найти любопытную историю и зачатки каких-то неожиданных представлений о человеческом нутре, об эмоциях, страстях... Поэтому не могу сказать, что я испытываю дефицит сюжетов и сценариев. Они есть, только отыскать и выудить их в потоке абсолютно графоманских текстов — мучительный, каторжный труд. Но эта работа себя оправдывает: иной раз попадаются крайне интересные вещи.

Н.Сиривля. После «Бригады» возникла тенденция, связанная с удорожанием сериалов, их приближением к эстетике кино: и бюджет другой, и качество съемки, и манера изложения. Вытеснят ли эти дорогие, «кинематографического» качества сериалы более простую и дешевую продукцию?

А.Ставиская. Мне кажется, нет. Не все то золото, что блестит. Когда зрителю интересно, он принимает героев и ему нравится история, он в последнюю очередь задумывается, много ли в кадре зеленого или красного, с верхней точки снято или с нижней, сколько стоит костюм. В нашем деле главное — не бюджет, а искусство. Банально, но факт.

Есть сюжеты, которые невозможно снять без цифровых технологий и безумно дорогих спецэффектов. А когда речь идет о двух пожилых людях, которые встретились на склоне лет, ну какие технологии тут нужны? Нужны два дивных артиста и прекрасно выписанная история. Всё.

Ну а если уж говорить об увеличении бюджета... Американские сериалы отличаются тем, что снимаются в павильонах. Мы пока этого себе позволить не можем. Практически все наши сериалы снимаются в реальных интерьерах, что крайне ограничивает, с точки зрения изобразительного решения. Из интерьера много не выжмешь. В остальном же я не испытываю никаких сложностей в рамках тех бюджетов, которые мы имеем. Если, например, снимаются трюки и нужны три, пять, десять камер, они есть. Но прелесть серийного производства в том, что на каждый день требуется только камера, все, что нужно для ее движения — кран, рельсы, тележка, — и хороший свет... А в исключительных случаях, если уж для какой-то сцены необходим павильон, выстроим павильон, если нужна компьютерная цветокоррекция, что ж, идем и на это...

Н.Сиривля. В сериальном производстве существует огромная проблема, связанная с актерами: мелькание одних и тех же лиц приводит и к снижению качества актерской игры, и к тому, что сами сериалы порой неотличимы друг от друга. Вы с этим сталкиваетесь?

А.Ставиская. Нет, не сталкиваюсь. И не собираюсь сталкиваться. У меня не будут сниматься актеры, кочующие из сериала в сериал, что я расцениваю, как неуважение к зрителю и неуважение артистов к самим себе. Мы позволили себе пригласить О.Понизову, которая только что снялась в сериале В.Ускова и В.Краснопольского «Две судьбы», но это исключительный случай. Оля, во-первых, замечательная актриса, а во-вторых, идеально подходит на роль главной героини в «Танцующей на волнах».

А вообще, я считаю, что сериальный продукт требует новых, незнакомых зрителям исполнителей. Все наши истории столь условны, что превратить их в безусловное зрелище, вызвать сочувствие, сопереживание можно только за счет свежих, не примелькавшихся актерских лиц. Почему «Менты» имели такой бешеный успех? Да потому что ребята, которые там снимались, были на тот момент неизвестны. И зрители в них поверили сразу и навсегда. Для меня это абсолютно очевидно. И я борюсь сама с собой, с группой, с ассистентами по кастингу... Они слезами обливаются в поисках артистов: «Давай вот этого возьмем! Ну не на главную роль!..» Я отвечаю: «Нет. Он засветился там-то, там-то и там-то».

Н.Сиривля. Насколько подробно вы как продюсер контролируете процесс производства?

А.Ставиская. Я контролирую все — на всех стадиях, ежедневно и ежечасно.

Н.Сиривля. От разработки сценарной идеи до монтажа?

А.Ставиская. Да, конечно. Это обязательное условие. Можно что-то изменить в сценарии в связи, допустим, с появлением актера, корректировать работу на площадке... Но все требует обсуждения. Никакой самодеятельности! Все — на-

емные работники, все подписывают контракт и выполняют его в рамках существующих договоренностей.

Н.Сиривля. Но наши режиссеры, как правило, заражены авторскими амбициями. Как вы с ними решаете возникающие проблемы?

А.Ставиская. Иногда бывает легко, иногда трудно... Единственное, что я знаю: во время творческого процесса нельзя «бегать с топором» — ничего хорошего не получится. Моя позиция такова: если происходят какие-то проколы, во всем виновата я сама. Поэтому важно не то, чтобы режиссер думал, как я (это как раз совершенно неинтересно), а то, чтобы мы мыслили в одном направлении, говорили на одном языке. Есть общая территория — сценарий. И на этой территории все предложения, которые ведут к более качественному результату, принимаются. Я не стану тупо сидеть и сверять: а вот в сценарии не так написано. Я открыта к всяческим улучшениям. Однако творческая фантазия безгранична, творческие импульсы летят, словно искры, и, увлекшись, режиссер может просто не заметить, что уходит в сторону. И вот тут-то и нужен продюсер. Его задача — контролировать процесс, чтобы режиссер хорошо сделал ту работу, для которой приглашен.

Я каждый день смотрю материал. Если у меня параллельно снимается три сериала, устраиваю три сеанса. И потому мне легко общаться с режиссерами по поводу монтажа, я уже видела черновой материал, знаю, какие там дубли, что и с каких точек снято, как это можно склеить.

Н.Сиривля. Вы работаете с неизвестными актерами, с начинающими сценаристами. Этот принцип касается и режиссеров?

А.Ставиская. Да, я ищу молодых режиссеров не то чтобы не известных. Для меня не проблема, известен режиссер или нет, мне просто кажется, что как раз серийное производство дает шанс человеку одаренному и талантливому быстро показать себя, проявить свои способности. Это первое. Второе: сериалы — колоссальная школа. И именно молодые режиссеры сразу же начинают правильно работать в нужном ритме, в рамках существующего бюджета, в заданных технологических параметрах...

Илья Макаров делает у нас «Тайны следствия». Его картина «Тело будет предано земле» — это не мое кино и стилистически, и жанрово, но, посмотрев ее, я поняла, что Илья, конечно же, режиссер. Он в ту пору проходил стажировку у А.Германа, и я его пригласила. Илья, прочтя сценарий, отказался. Я попросила его подумать. Через десять дней он мне позвонил и сказал, что согласен. И для него это был крупномасштабный дебют — шестнадцать серий. Снимал тоже оператор-дебютант Степа Коваленко — выпускник мастерской Э.Розовского в Академии телевидения и кино.

Далее, режиссерская мастерская Л.Менакера в той же академии. Я пообщалась с его учениками, посмотрела их дипломные фильмы, поняла, что все ребята интересные, с ними можно работать. Антон Бычков, он же Антон Сиверс, снимал «Охоту на Золушку» (авторы пилота — П.Долинин и Н.Адоменайте, а дальше работал Бычков). Митя Парменов дебютировал у меня шестнадцатью сериями «Агентства НЛС», а вместе с ним и оператор Д.Казаков, это тоже его полномасштабный дебют. Таня Мельникова сделала «Танцующую на волнах». А недавно я пригласила студента Пашу Тонкова (он выпускается в 2003 году), он проработал месяц в качестве первого ассистента режиссера на сериале «Агентство НЛС» и готовится к съемкам двухсерийного фильма, которым будет защищаться в академии как дипломной работой. Это будет пилот сериала. Если получится, будем работать дальше.

Н.Сиривля. Каковы, на ваш взгляд, перспективы развития сериальной индустрии? Число таких независимых студий, как ваша, будет расти, или производство сосредоточится в основном на телеканалах?

А.Ставиская. Если у меня будет снят замечательный сериал, который останется в стенах моей студии, ни мне, ни кому другому лучше не станет. Невозможно делать телевизионный продукт, не будучи в связке с каналом, не понимая, для кого ты работаешь, кто заказчик. У СТС, например, ставка на развлечение для молодой аудитории, а «Россия» — канал государственный, учитывающий вкусы и интересы всей массы зрителей, стало быть, и продукция должна соответствовать этой установке. Поэтому я уверена, что телевизионное производство будет у нас развиваться в непосредственной зависимости от вещательных корпораций. Со временем, я надеюсь, появится отдельный канал телевизионного кино. Ведь у телевизионных фильмов своя особая специфика.

АБДУРАХМЕТ МАМИЛОВ:

«Нужно возделывать почву»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

«Под крышами большого города», режиссер В.Криштофович

Наталья Сиривля. Ваша компания непосредственно связана с НТВ?

Абдурахмет Мамилов. Нет, прямого отношения к НТВ, как прежде, мы уже не имеем. «ДомФильм» существует абсолютно самостоятельно и работает на рынок. Потребителем наших сериалов может быть любой телеканал. И хотя нашу продукцию чаще всего можно увидеть на НТВ, это не значит, что наши фильмы не могут появиться на другой кнопке.

Н.Сиривля. А деньги? Кто инвестирует в производство?

А.Мамилов. Сегодня мы вкладываем те деньги, которые возвращают наши картины. У нас рентабельное предприятие. За пять лет, что мы занимаемся сериалами, образовалась солидная фильмотека. Наши фильмы регулярно показываются на том или ином канале. Как правило, мы продаем права на один показ, и с третьего показа, а иногда и раньше идет чистая прибыль. Поскольку сериалов у нас много, суммы получаются приличные. Они дают нам возможность развивать производство. Сейчас запускаем в производство более 200 серий, которые будут готовы к середине и концу 2004 года. Объем, как видите, немалый.

Н.Сиривля. Это сколько названий?

А.Мамилов. Восемнадцать-двадцать, а продолжительность сериала в среднем двенадцать серий. Это оптимальный объем, позволяющий почти месяц держать картину на экране. Если меньше, она не успевает завладеть вниманием зрителя.

Н.Сиривля. Да, размах впечатляет. Как же организовано это гигантское производство?

А.Мамилов. Принципиально ничего нового нет. У нас опытная, знающая свое дело команда, я шестнадцать лет был главным редактором «Мосфильма», поэтому подобные масштабы для нас дело привычное. Технология фильмопроизводства не меняется.

Первым делом ищешь литературную основу — оригинальный сценарий или роман, повесть для экранизации. Потом, разумеется, идет поиск сценаристов (надо хорошо знать всех драматургов, их возможности, склонности), процесс написания сценария, привлечения режиссера, само производство... Работаем мы через исполнительных продюсеров. У нас есть уже сложившиеся съемочные коллективы и в Москве, и в других городах. Мы стремимся расширить географию, использовать не только столичный творческий потенциал.

В Питере мы работаем с продюсерским центром «Медиа-Стелс» Л.Маркина, со студией «2-Б-2» В.Бортко, с ними мы делали «Бандитский Петербург», «Крот», «Агентство «Золотая пуля», в Киеве — со студией Р.Балаяна «Иллюзион». Конечно, не обходится без проблем, когда мы работаем в странах ближнего зарубежья, потому что мы стараемся снимать сериалы на российском материале, а раз так, то и актеров надо брать наших. Но всех артистов, скажем, в Киев не повезешь, бюджет ограничивает, поэтому приглашаем двух-трех, максимум четырех московских актеров, а остальных ищем на месте. И, конечно, создать слаженный актерский ансамбль в этом случае бывает непросто. Мы уже сняли с киевлянами четыре сериала — «След оборотня» и «Кукла» режиссера В.Попкова, «Под крышами большого города» и «Право на защиту» В.Криштофовича. Мы и в дальнейшем планируем работать с балаяновской студией.

Еще одна картина снимается в Литве — «Литовский транзит». Там литовская съемочная группа, литовский режиссер. Безусловно, выбирали такой материал, в котором действовали бы хотя бы два-три русских персонажа. Один из главных героев — сыщик из Москвы. Русских артистов нашли в Калининградском драматическом театре. Они, конечно, не так известны, как наши звезды, но вполне профессионально работают.

Кстати, сотрудничество с коллегами из бывших советских республик, с моей точки зрения, — вопрос чрезвычайно важный. Хорошо, что у нас в Литве сохранились старые связи, друзья-товарищи. Мы встретились с Юозасом Будрайтисом, решили сделать что-то вместе. С его помощью вышли на молодых литовских кинематографистов. Работают ребята профессионально. Думаю, мы с ними снимем еще не один сериал. Уверен, нужно возобновлять такие контакты везде — и в Эстонии, и в Латвии... И дело не только в очевидном взаимном коммерческом интересе, но и в политическом, человеческом. Это и им, и нам необходимо. Что ни говорите, а ведь мы жили когда-то в едином культурном пространстве, и в выигрыше были все.

Н.Сиривля. Если вы готовы вкладывать деньги, они с удовольствием, насколько я понимаю, будут с вами работать.

А.Мамилов. Они просто счастливы. Но тут нужен материал, который заинтересовал бы обе стороны. Нельзя снимать картину, рассчитанную на узкую аудиторию. Мы же работаем на центральные каналы и, разумеется, не можем не думать о рейтинге. Нужно думать, искать.

Среди названных мною сериалов в основном жанровые вещи, остросюжетные. От экшна телевидение не уйдет никогда. Этого не надо бояться, все дело в чувстве меры и в пропорциях. Мы работаем на прайм-тайм, что приносит нам деньги. Однако рейтинг рейтингом, но надо понимать, что телевидение — вещь очень сложная, своеобразная и даже опасная. Гораздо более масштабная по своему воздействию на умы, чем кинематограф. С этим нужно обращаться очень аккуратно. Я не призываю к цензуре, но и на самотек дело пускать нельзя. Криминальные фильмы привлекают сильными героями, захватывающим сюжетом. Но нельзя все время кормить зрителей одним криминалом. Расширение тематического и жанрового диапазона сериалов — для нас сегодня одна из главных задач. Было бы на то достаточно денег, я бы запустил серию биографических фильмов — это же кладезь сюжетов. Мы плохо знаем свою историю. Настоящую, а не мифологизированную, и здесь материала для телесериалов, как выражается молодежь, «выше крыши». Конечно, дорогую постановочную картину нам не вытянуть, но есть ряд исторических тем, которые можно и нужно разрабатывать. Мы купили права на несколько книг В.Пикуля. Это, конечно, своеобразный автор, но у него можно найти произведения, которые будут интересны зрителю. Так что процесс идет, надо работать в этом направлении. Есть у нас хороший комедийный замысел, но где найти режиссера-комедиографа? Планиру-

ем сделать мелодраму, настоящую трогательную женскую историю, но нужны три великолепных актера, хорошо бы не очень известных, не примелькавшихся, — ищем. Начинаем осваивать фантастику, что требует не только денег, но и применения компьютерных технологий.

Бюджеты картин у нас небольшие. Мы ведь на самоокупаемости и потому не можем позволить себе незапланированные расходы. Наши поступления расписаны буквально с точностью до нескольких дней; план поступлений и план финансирования новых проектов синхронизированы. Так что мы существуем в жестких финансовых рамках. Поэтому и отбор материала, сами понимаете, со-

«Гражданин начальник», режиссер Н.Досталь

ответствующий. Больших, серьезных многомесячных экспедиций у нас нет, сложные постановочные ленты, это если сравнивать с американцами, нам пока что тоже не по силам. И тем не менее нормальное производство налажено. Хотя условия, конечно, довольно жесткие. Серию на современном материале нужно снять в пределах недели. О таком режиме работы пять лет назад, когда мы начинали, никто из наших кинематографистов даже подумать не мог. Молодежь, набившая руку на клипах, к нему была готова, но лишь в организационном плане, а не в творческом. Профессионалы же старшего поколения работать в подобном ритме совершенно не умели. Это была одна из самых серьезных проблем.

Н.Сиривля. Вы предпочитаете приглашать людей, имеющих опыт в кинопроизводстве?

А.Мамилов. Работаем, конечно, с профессионалами и именно на них мы делаем ставку. У нас негосударственная организация, существующая на принципе самоокупаемости, и всякий риск должен быть сведен к минимуму. Спасает то, что многих режиссеров я хорошо знаю. А вот с молодыми колоссальная проблема. Удивляюсь, что никто об этом не говорит. Уже много лет у нас нет полноценного притока творческих кадров. Нет нормального учебного процесса, когда бы студенты основательно изучили основы профессии, получили необходимые практические навыки. Как доверить картину молодому выпускнику ВГИКа или Высших курсов, если у него не было возможности сделать положенное ему количество курсовых работ и защитить диплом?

И тем не менее мы доверили довольно сложный и серьезный проект молодому режиссеру А.Котту. Это «Реквием по каравану PQ-17» В.Пикуля. Такие фильмы и в советские времена делать было непросто. Есть еще два-три проекта с начинающими авторами. Но в целом проблему молодой режиссуры это никак не решает. Я недавно читал интервью нашего министра, который говорил, что мы будем выпускать до ста фильмов в год. Хорошо бы! Но дайте на кино хоть

миллиард долларов — сто фильмов своими силами мы сделать не сможем. Как ни прискорбно об этом говорить, но нет таких творческих сил в России сегодня.

Н.Сиривля. А как у вас со сценаристами? По-моему, их найти еще сложнее, чем режиссеров.

А.Мамилов. Согласен. Это сложная «вечная» проблема, в том смысле, что хорошие сценаристы всегда в дефиците. Здесь все решает степень творческой подготовленности продюсера, его профессионализм. Он должен досконально знать «пишущую братию», всю текущую литературу.

Н.Сиривля. В основном вы делаете ставку на экранизации.

«Бандитский Петербург», режиссеры А.Бенкендорф, В.Фурман

А.Мамилов. То, что сегодня издают, зачастую даже литературой назвать нельзя. Тексты иногда просто чудовищные. Мы на этот счет абсолютно не обольщаемся. Но часто что-то находишь: сюжет, характер, неожиданные ситуации... Начинаешь их раскручивать, вытягивать, домысливать. Чем менее притязательна литературная основа, тем большую свободу действия дает она сценаристу.

С оригинальными сценариями всегда было трудно. Когда работал на «Мосфильме», я должен был обеспечить сценарный портфель студии. Сорок два фильма для проката и двенадцать-четырнадцать для телевидения мы выпускали ежегодно. Это колоссальный объем работы при сравнительно небольшом редакторском аппарате. Мы держали руку на пульсе: постоянно взаимодействовали со сценаристами, писателями, знали, кто на подходе, что происходит на Курсах, что во ВГИКе? Мы наблюдали и «вели» молодых режиссеров и сценаристов буквально с первого же курса. Они все проходили у нас практику и стажировку. Мы им помогали, как говорится, «встать на крыло». О сегодняшней системе воспроизводства кадров ничего хорошего сказать не могу. Ее просто нет. Конечно, жизнь идет. Идет, хотя далеко не в прежних масштабах, и творческий процесс. Но он сегодня целиком и полностью зависит от умения и инициативности негосударственных продюсерских компаний, а не от «Мосфильма», «Ленфильма» или Студии имени Горького. Многие идеи рождаются здесь, в нашей компании. Ни один продюсер, если он не способен инициировать идеи, если он не наделен творческим даром, ничего в своей профессии не добьется.

Н.Сиривля. Насколько подробно вы как продюсер контролируете производственный процесс?

А.Мамилов. Это не столько контроль, сколько сотворчество, соучастие. Творчеством командовать невозможно. Ему можно только помочь осуществиться. Контролировать нужно сроки, финансы и т.п. А в остальном все просто: работа со сценаристами, поиск режиссера, подготовительный период, выбор натуры, отбор актеров, пробы, просмотр снятого материала... Я могу что-то посовето-

вать, если нужно, моментально внести коррективы. Вот, к примеру, вопрос вроде бы чисто технический — формат. Часто режиссер, снимая сериал, держит в голове привычную композицию односерийного фильма. А ведь многие структурные приемы, характерные для кино, не годятся в сериале. Режиссер, допустим, «закольцевал» историю, но может ли зритель через месяц вспомнить, что там было в самом начале? Многие привычные драматургические ходы не работают, серия, являясь частью целого, должна быть и достаточно автономна, хотя, конечно, возможны сложные сюжетные построения. Ведь, в сущности, сериал — это роман, где можно развернуть многофигурную композицию с множеством линий... При наличии финансовых средств и хорошего творческого обеспечения можно делать очень глубокие, серьезные вещи.

Н.Сиривля. А как вы относитесь к наметившейся тенденции удорожания сериалов? Судя по «Бригаде», и бюджет, и принципы повествования, и сроки производства приближаются к тем, что приняты в кинематографе.

А.Мамилов. Удорожание сериалов — это естественный процесс. Сегодня уже понятно, что нельзя снять серию на скудные средства и получить при этом качественный телевизионный продукт. Если возобладает требование к художественному качеству сериала, бюджеты будут увеличиваться.

Н.Сиривля. Какие из сериалов вам кажутся особенно удачными?

А.Мамилов. Те, которые сняты высокопрофессиональными режиссерами — В. Бортко, Н.Досталем, В. Криштофовичем, В.Усковым и В.Краснопольским, Д.Светозаровым, тем же Сидоровым, хотя к его сериалу у меня есть претензии концептуального характера.

Н.Сиривля. Не смущает ли вас, что в отечественных сериалах часто заняты одни и те же актеры?

А.Мамилов. Да, найденного актера сериальная индустрия эксплуатирует до неприличия. Настоящих открытий — процентов десять, остальное — использование успешного образа. Но в этом нет ничего плохого. Если артист развивается, совершенствуется, это только на пользу. Правда, часто я вижу, что исполнитель устал, работает на одной технике. Такое бывает в сериалах, которые тянутся бесконечно. Но должен сказать, что по части кастинга мы исповедуем один принцип — найти актеров, максимально соответствующих выписанным сценаристом характерам. И здесь не важно, знамениты они или дебютанты. Главное, чтобы они давали время и вписывались в бюджет. Последнее время замечаю, что другие используют наши актерские открытия. Но это хорошо.

Н.Сиривля. И последний вопрос. Когда рядом с бедным, трудно существующим, кинематографом расцветает пышный цветок — телесериальная индустрия, какое влияние она может оказать на кино в целом?

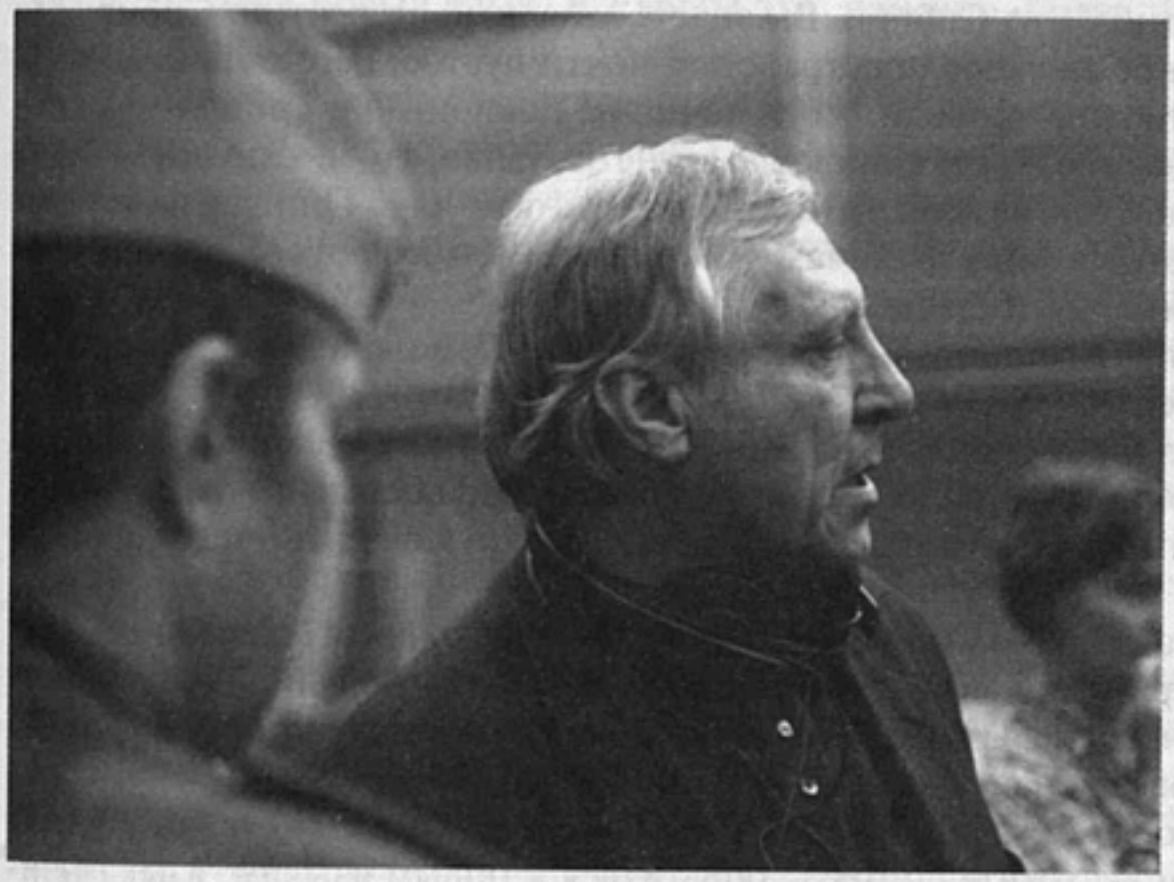
А.Мамилов. Скажите, можно ли повлиять на Сокурова? На Кончаловского телевидение повлияло? Он для американцев снял телевизионную картину, но как был кинорежиссером, так и остался. Я не представляю себе Германа, снимающего сериалы. В кино главное — образность, в сериале преобладает повествовательность. Нет, не думаю, что эстетика сериалов может серьезно повлиять на кинематограф. Но для режиссеров, сценаристов, наверное, полезно пробовать себя в разных форматах.

Отечественный кинематограф не вчера родился. И телевизионные фильмы снимались у нас на протяжении десятилетий. Можно, я думаю, научиться делать «мыло» конвейерным способом, как в Мексике, как в Бразилии... Но зачем? У нас есть свои традиции. Их и надо развивать. Если бы не было более чем десятилетнего кризиса, усугубленного бездарным руководством киноотрасли, если бы нам не пришлось начинать практически заново, качество сериалов сегодня было бы несопоставимо выше. Конечно, в массе своей они далеки от художественного совершенства. Но нужно работать, нужно возделывать почву. Другого пути я не вижу.

Предлагаем вниманию читателей лекцию, прочитанную Питером Гринуэем в Москве, в Белом зале Союза кинематографистов России для участников и гостей фестиваля студенческих фильмов «Святая Анна». Редакция выражает благодарность организатору мастер-класса И.Гращенковой и переводчику В.Горчакову.

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Главный итог развития кино



Питер Гринуэй

Кино всегда казалось мне занятием достаточно глупым, потому что в течение двух часов люди сидят в полной темноте, устремив свои взоры в одном направлении, — так ведь не бывает на самом деле, в этом есть что-то неестественное. Человек — не ночное животное, он привык к свету и общению.

Многие считают, что кино своими историческими корнями уходит в театр, в оперу, но это абсолютно неверно. Дело в том, что в прежние годы зал в театре был прекрасно освещен и люди ходили туда, чтобы не только увидеть представление, но и чтобы показать себя, чтобы их увидели.

Именно поэтому, как вы знаете, театры XIX века строились в форме подковы: это позволяло одной части публики видеть другую, сидящую напротив. Только с 1895 года — с появлением кинематографа — театральные залы стали копировать кинозалы и зрители погрузились в темноту.

Я начал с такого достаточно вольного вступления-отступления, потому что хотел бы, чтобы вы почувствовали мою подозрительность по отношению к кино, мои сомнения в исконной правильности его установок.

Что еще вызывает у меня подозрение, так это мастер-классы — то есть вроде бы как раз то, для чего меня сюда пригласили. Чтобы давать мастер-класс, надо быть — или считать себя — мастером, а я во многом такой же, как вы, начинающие кинематографисты, ибо я все еще без устали экспериментирую, все еще пытаюсь разобраться, что же это за явление такое — кино.

Если вы кинематографисты или те, кому еще только предстоит ими стать, то вы наверняка знаете, что самое интересное — это не то, что прошло, не то,

что уже сделано, а то, что только еще предстоит сделать. Об этом я и хочу вам рассказать для начала.

Я стою на пороге очень большого мегапроекта, который называется «Чемоданы Тулса Лупера». Одна из причин моего пребывания в Москве это желание проверить свои представления о России, которые сложились у меня на основе русской литературы; есть у меня также и прагматический интерес: я должен найти места для съемок и актеров.

Для того чтобы прервать монотонность своей речи и немного вас развлечь, я хочу показать вам несколько своих клипов. (Показывает клипы, посвященные истории итальянской архитектуры.)

Теперь я хотел бы предложить несколько провокаций — для того чтобы немножко встряхнуть вас. И расстроить, возможно, даже побудить вас начать думать о кино не совсем так, как вы привыкли думать о нем раньше.

Сказав это, я почувствовал, какой опасный шаг совершаю, ведь я рискую разочаровать в своей персоне людей, которые, судя по тому, что мне говорили и чему я сам был свидетелем, относятся ко мне с большим энтузиазмом. Для меня, надо сказать, это стало приятной неожиданностью. В частности, меня потрясла одна встреча, которая произошла несколько месяцев назад, когда я курировал большую выставку в Валенсии. Туда была приглашена группа молодых музыкантов и артистов из Сибири. Вы знаете западный стереотип: Сибирь для нас — это огромное снежное пространство, почти пустое, негостеприимное, и если там и живут какие-то люди, то уж точно не поклонники Гринуэя. Каково же было мое удивление, когда сибирские артисты, узнав, кто я, кинулись ко мне с комплиментами и рассказали, что в Сибири есть фан-клуб Гринуэя и они прекрасно разбираются в моих фильмах. Никогда не мог себе этого представить! Ну ладно, простите, что я хвастаюсь...

Вернемся к провокациям. Вот вам парочка, причем одна другую отрицает. Первая: кино умерло.

Я думаю, что кино умерло 31 сентября 1983 года, когда впервые появился пульт дистанционного управления, позволяющий, не вставая с кресла, включать телевизор, переключаться с канала на канал и руководить таким образом зрелищем.

В течение ста семи лет кино было основано на пассивном созерцании, когда же — благодаря техническим инновациям — зритель получил возможность пусть примитивного, но выбора, основополагающая идея, на которой держался кинематограф, была дезавуирована — и кино умерло.

Я говорю это вам, будущим кинематографистам, и говорю для того, чтобы убедить вас, если вы хотите снимать, обратиться к новым языкам, языкам интерактивности, к новым технологиям, ибо те модели кинематографа, на которых вас учат, — это модели прошлого, а не будущего. Идите смело вперед, экспериментируйте и забудьте о том царственном русском кино, которое когда-то диктовало всем свои правила.

Думая о том, что нас ждет, постараемся вообще отбросить слово «кино», потому что экранное искусство будущего — это уже не кино. Попробуем разобраться, что же нас все-таки ждет впереди и как с этим всем придется обращаться.

Я считаю, что кино, которое мы имеем в начале XXI века, монотонно, скучно, оно управляется деньгами, оно не является тем, что может в дальнейшем привлечь человека, заинтересовать зрителя.

Больше нет великих режиссеров, потому что все яркие люди, которым было что сказать, ушли в другие области художественного творчества, где жить им гораздо интереснее.

Я думаю, последние радикальные новации в кинематографе, связанные с последними радикальными режиссерами, которые пытались изменить экранный язык, — это новации, осуществленные немецким кино середины 70-х: фильмы Фасбиндера, Херцога, возможно, Шлёндорфа. После этого, как я ни старался, я не смог увидеть ничего принципиально нового. Как я уже говорил, начиная с 31 сентября 1983 года идет оттеснение кинематографа на обочину, точнее, его вытеснение, в основном, разумеется, телевидением.

Все эти годы идет активный процесс сведения всего многообразия кинематографического искусства к примитивной телевизионной истории — ведь со-

гласно статистике фильмы, сделанные в основном в Калифорнии, 70 процентов зрителей смотрят дома по телевидению, еще 20 — тоже дома на видеокассетах и только 10 процентов отправляются на угол своей улицы, где находится заведение под названием «кинотеатр».

Однако я не думаю, что это повод для слез или ностальгии по прошлому, поскольку, если вы возьмете историю западного искусства, вы увидите, что все революционные эстетические технологии живут от семидесяти до ста лет, то есть в течение жизни трех поколений. В качестве примера могу привести вам век фрески, которая тоже существовала в Западной Европе в течение жизни трех поколений, лет сто, не больше.

Как правило, всякая новая технология изобретается людьми в немалой степени по финансовым соображениям. А потом, через некоторое время, появляется другая волна — это уже художники, которые используют эту технологию, развивают ее, пробуют извлечь из нее максимум возможного. Первое поколение можно назвать экспериментаторами. Главным среди них был, конечно, Эйзенштейн. Второе поколение — поколение консолидаторов, доводящих новый язык до совершенства, в американском кино таким был Орсон Уэллс. А затем приходят внуки, которые выкидывают разработанный предыдущими поколениями словарь. И начинают действовать по-новому, ища радикально иной подход и создавая новый язык. В Европе это, конечно, Годар. Получается триада великих: Эйзенштейн, Уэллс, Годар.

А теперь я сделаю следующее, еще более провокационное заявление. Как я уже говорил, я считаю, что к началу XXI века кино умерло. Но я пойду дальше и объявлю, что мы еще никогда не видели того, что называется кинематографом. Не видели то кино, которое родилось мертвым. В начале XXI века нам еще только предстоит его увидеть. Потому что то, что мы в течение ста семи лет принимали за кинематограф, было на самом деле лишь иллюстрированным текстом. 99 процентов фильмов начинаются с литературного текста, никак не с изображения, в голове автора замысел рождается не в виде образов, а в виде слов. Ярким примером является творчество Эммы Томпсон, которая делает одну экранизацию за другой. Или все эти якобы фильмы, а вообще-то проиллюстрированные книги — «Властелин колец», «Гарри Поттер»: я не понимаю, зачем столько людей так старались. Какой смысл иллюстрировать эти тексты?

Я думаю, все виноваты в сложившейся ситуации. И даже такие люди, как Вуди Аллен и Годар, которые создают картины, руководствуясь прежде всего своими собственными идеями, и большое количество русских кинематографистов, которые сами являлись авторами первоосновы своих фильмов, другими словами, писали для себя сценарии. Каждый из них был вынужден представить себе кино в качестве написанного материала, прежде чем у них появлялась возможность приступить непосредственно к съемкам. Почему? Я снова спрашиваю, почему в основании фильма лежит текст, а потом уже все остальное?

Кинематограф — это не филиал книжного магазина. И мы не хотим видеть писательское кино. Мы хотим видеть кинематографическое кино.

Замыслы, имеющие в своей основе печатное слово — идеи, явления, — совершенно непохожи на то, что рождается в результате осуществления замысла, по природе своей образного, визуального. Мы все воспитаны на печатном слове. Почему? Потому что такова система обучения в школе. Даже если мы идем в архитектурную школу, в художественную, где нас учат видеть и творить изображение, то, что можно не написать, а нарисовать. Тот факт, что у нас есть глаза, еще не означает, что мы можем видеть.

Получая образование — в любой школе, на любом континенте, — сначала вы зубрили алфавит, нехотя учились читать, потом постигали правила грамматики и орфографии. А потом читали, читали и читали, пополняя запас своих знаний. Так происходит на протяжении веков. Почему? Почему нельзя учиться, основываясь на образе?

В течение последнего получаса я говорю, а другой человек переводит. А в это время во всем мире рождались тысячи, миллионы, миллиарды образов. Когда включаешь камеру, в течение минуты рождаются двадцать четыре образа. А сколько камер? Сколько людей стоят за мольбертами, рисуют что-то, изобретают новый дизайн? Вот за эти полчаса, пока мы здесь говорим, на земле было создано больше графических образов, чем за XVI—XVII века вместе взятые.

Можем ли мы сказать, что мы знаем, как их понимать, как ими пользоваться? В визуальном плане все мы абсолютно неграмотны.

Если вы признаете правоту моих слов, то вам станет понятно, почему за последние годы кино пришло в состояние упадка. Из этого следует, что необходимо срочно решать, что же все-таки нам всем делать.

Эйзенштейн, которого можно по силе воображения, по силе созданных им образов поставить без всякого смущения в один ряд с такими гигантами, как Микеланджело и Бетховен, приехав в Калифорнию, встретился с Уолтом Диснеем. И назвал Диснея великим режиссером. Эйзенштейн имел в виду не сентиментальность Диснея, не его сомнительную идеологию, не его политические взгляды или мораль его фильмов. Он имел в виду мастерство в создании образов, и главным для него было то, что именно образ лежал в основе диснеевского кино. Если кино хочет жить, жить в новой ипостаси, оно должно решить для себя именно проблему образа: с образа начинается действо, зрелище, а не с чего-то другого. Настаивая на обратном, упорствуя в том, чтобы не выходить за рамки своего привычного языка, кинематограф сам вырыл себе могилу.

Конец кинематографа, на мой взгляд, обеспечили четыре тирании. Первая тирания, о которой я уже говорил, — это привязка к печатному тексту, к слову. Вторая — это тирания экрана. Третья — тирания Шэрон Стоун. И, наконец, последняя — тирания камеры.

Итак, о тирании экрана и вообще рамки. Почему, начиная с Возрождения, искусство выбрало для себя одну геометрическую форму — параллелограмм или четырехугольник? И все, что последовало за этим, находилось в этой рамке, ограничивалось ею. Живопись, а затем и театр, другие виды искусства. Будь то рамка сцены или экрана, действие, изображение всегда как будто срезано, втиснуто в этот плоский четырехугольник. Телевидение тоже воспользовалось экраном. Откуда взялось это устройство? Почему мы так привязаны к нему, почему продолжаем цепляться за эту форму?

Еще одна идея, связанная с тем, что я сказал раньше. Как вы знаете соотношение рамки и поля телеэкрана равняется 1 к 33. Так вот, кино в попытке вернуть себе утраченные позиции, тоже стало пользоваться этими обязательными пропорциями, тем самым еще больше закабалив себя обязательным размером, форматом. Называйте, как хотите. Конечно, в течение XX века были попытки выйти за пределы кадра. Например, абстрактный экспрессионизм в Америке: картины были настолько велики, что выходили как бы за пределы человеческого зрения, и таким образом не было никакой рамки, в ней просто не было нужды. Уолт Дисней много экспериментировал с плоскостью экрана, пытаясь создать изображение, которое вырвалось бы за его границы. Но это только отдельные попытки, они не отменяют правила.

В последнее время появились намеки на разрушение этой тирании прямоугольника. Возникла виртуальная реальность. Существует идея экрана, который окружает зрителя со всех сторон. Есть и другие предложения, которые помогут кино выйти за пределы давным-давно установленной нормы и разработать новый язык.

Третья тирания — тирания артиста — всегда доставляет мне массу неприятностей. Я всегда задавал себе вопрос: почему мы имеем кинематограф, который заставляет зрителя обращать 90 процентов своего внимания на исполнителей? Что такое особенное делает актер, чтобы все остальные аспекты кинематографического оттеснить на задний план, превратив в нечто незначительное, второстепенное. Ответа я не знаю, знаю только, что для моего кино актеры — это неизбежное зло.

Все, что связано с актерской тиранией, с пиаром, с тем вниманием, которое уделяется не только экранной, но и заэкранной жизни актеров, не столько продвинуло кинематограф вперед, сколько, наоборот, затормозило его развитие, ибо отбросило куда-то на задворки другие составляющие кинематографа. О них почти перестали думать — и художники, и зрители.

Четвертая тирания — это тирания камеры. Я считаю, чтобы выйти за пределы навязанных нам рамок, мы должны отказаться от камеры, хотя я понимаю, что это звучит, как богохульство.

Мои аргументы сводятся к тому, что камера — это глаз, записывающий все, что происходит вокруг нас. Но все, что происходит вокруг, *на самом деле* гораздо более визуально, гораздо более впечатляюще, интригующе, ярко. Камера

фиксирует лишь то, что по шкале Рихтера достигает шести баллов, а начинать надо с нуля.

Мы стараемся записать мир в том виде, в каком он является механическому «глазу». В то время как мы должны привносить в образ свой субъективный взгляд, не записывать, а творить.

Конечно, все эти идеи волнуют не только меня, многое делается в попытке выйти за навязанные нам стереотипы и форматы. Но я сам не имею ответов на все вопросы и сомнения, ищу какие-то не только теоретические, но и практические решения. Поскольку эти тирании достают меня, я должен стараться что-то сделать, чтобы от них избавиться. На протяжении своей карьеры я именно этим и донимаюсь, например, с тиранией слова я борюсь постоянно, изобретая для этого разные методы. Я всегда в качестве замысла сначала имел перед собой образ, а потом пытался уже как-то воплотить его на экране. Но ведь и само слово — тоже образ. Так что, понимая, что от слова полностью не избавиться, я пытался включить *слово-как-образ* в свои работы.

В этих попытках совместить слово и изображение я на протяжении многих лет сотрудничал со специалистами каллиграфии — как на Востоке, так и на Западе. Для них написанный текст — это прежде всего образ. А шесть лет назад меня пригласили в Италию, в Болонью, где я должен был устроить некое мультимедийное действо на Пьяцца Маджори в честь юбилея местного университета. И там, пользуясь современными технологиями, я проецировал изображение большого масштаба на фасады зданий, выходящих с четырех сторон на эту площадь. Сейчас я покажу вам небольшой отрывок. Экран разделен на четыре части, каждая из них — это проекция на одну из стен, на одну из сторон площади. (*Показывает фрагмент.*)

Как вы видели, я пытаюсь уйти от формата — от тирании номер два, как я это называю. Это тирания экрана, тирания рамки. Такие эксперименты, как я говорил, проводились и раньше. В 20-е годы американцы использовали мультиэкранную систему, но они довели свои эксперименты до такого совершенства, что их невозможно было повторить, поскольку технически они были очень и очень сложны. Представьте себе, какой надо было достичь синхронности в работе 3-*мм* и 5-*мм* проекторов, для того чтобы добиться необходимого эффекта. И только в 70—80-е годы, то есть совсем недавно, во время больших Всемирных выставок (ЭКСПО) наконец-то удалось благодаря новому уровню технического совершенства восстановить эту систему мультиэкрана.

К сожалению, кинематограф — очень медленно движущаяся машина. Сколько было прорывов в технологиях, в частности, в мультимедийной технологии, начиная с 1895 по 1995 год. А кино хоть и совершенствовалось, но медленными темпами. Так что я призываю вас, молодых кинематографистов, смелее использовать современные технологии. Снимать, например, мультимедийное кино, оно богато невероятными возможностями. Можно показывать на экране одновременно и прошлое, и настоящее, и будущее, ведь по природе своей кино не ограничено временны́ми рамками. Можно одновременно показывать крупный план, средний и общий. Представьте себе, сколько всего интересного обещают нам новые технологии!

Если вы видели мои фильмы (а я слышал, что у вас показывали мои телевизионные работы о Данте, о Моцарте, мою картину «Книги Просперо» и другие), вы заметили, как я пытаюсь экспериментировать с мультиэкранным изображением. Чтобы напомнить вам, как это можно делать, мы сейчас покажем отрывок из моего фильма «Записки у изголовья». (*Показывает фрагмент.*)

В течение трех с половиной лет я не снимал большие полнометражные картины. Причем делал это совершенно сознательно, поскольку мое раздражение современным кинематографом дошло до предела. Привязанность кино к написанному тексту, его монотонность, его внутренняя неорганизованность заставляли меня заниматься другими проектами. В этих внекинематографических проектах я искал новый язык, пытался найти формы совершенствования киноискусства.

Я часто участвую в театральных постановках, в том числе оперных, в организации выставок, работаю в мультимедийной сфере, делаю DVD, CD, занимаюсь созданием web-сайтов, и все это по одной простой причине — я хочу найти как можно больше способов осовременить и обогатить язык кинематографа.

Все, что я освоил на этом пути поиска, я хочу вложить в свой большой проект, который и привел меня в Россию, — в «Чемоданы Тулса Лупера».

Первым значительным фильмом, который консолидировал, сконцентрировал, собрал все открытия первых лет жизни кинематографа, был эйзенштейновский «Октябрь». Он был снят в 1927 году, то есть кинематографу со дня его рождения понадобилось тридцать два года, чтобы создать первый настоящий шедевр. Вспомним другую дату, 31 сентября 1983 года, когда появился первый пульт дистанционного управления и телевизор окончательно подавил кино, о чем я уже говорил. Тридцати двух лет еще не прошло. Я не хочу сказать, что мой фильм станет новой вехой, тем шедевром, который объединит все достижения последнего времени в области кино. Но мне хотелось бы, во всяком случае, использовать все, что наработано в кино, — не только и не столько для создания информационной составляющей современного кинематографа, сколько для создания революционной эстетики. Чтобы сказать: начинается новый отсчет, новый этап развития экранного искусства. Я надеюсь, что мой фильм будет если не поворотным, то уж неким знаковым событием.

Главное, чего я пытаюсь добиться в работе над нынешним гигантским проектом, — это создать поле для маневра. Чтобы не ограничивать себя ни в чем. Рано или поздно режиссер обязательно обращается к полнометражному фильму. Это такая симфоническая форма кинематографа, которая объединяет все способы съемки, повествования, изображения и т.п. Сто двадцать минут — главный формат для самовыражения кинематографиста. Так вот, для меня этих двух часов мало, я хочу снять восьмичасовую картину. Я понимаю, что это самоубийственно с точки зрения проката, никто не придет и не будет сидеть восемь часов в кинотеатре. Поэтому мы думаем над тем, чтобы снять три, может быть, четыре фильма, которые составят единое целое. Их можно будет смотреть и по отдельности, они выйдут в течение, скажем, двух лет. Но показ в кинотеатре не единственная форма представления этого произведения, оно будет существовать и в качестве многосерийного телефильма, потом я хочу выпустить на DVD два диска, создать несколько web-сайтов. Они дадут интерактивный эффект, зритель сможет включиться в создание фильма. И, наконец, я хочу выпустить несколько книг, посвященных работе над проектом. Поэтому зритель, который заинтересуется моей картиной, увидит ее на киноэкране, по телевизору, подключится к Интернету, прочтет о ней и т.п. — это идеальный зритель. Именно такой зритель нужен для восприятия мультипроекта, монументального, фундаментального произведения, которое я мечтаю создать.

Элементы кинематографа — это лишь начало новой эпохи. Развитие современных информационных технологий оставило кинематограф далеко позади. В Европе существует огромная категория людей, прежде всего молодых, которые большую часть своей активной жизни проводят в виртуальном мире. Теперь, когда в компьютерах появилось движущееся изображение, которое можно поставить в один ряд с кинематографом, все больше и больше людей будут уходить в киберпространство. И я заверяю вас, что мы недолго будем заниматься дистрибуцией кинематографа в традиционные кинозалы. Кино уйдет в информационное пространство, которое включает в себя не только звук, не только изображение, но и все богатство других информационных технологий. Эти технологии перестанут быть только информационными, но станут и эстетическими, и креативными, и еще какими-то — какими, мы даже представить себе пока не можем. Так что будьте готовы к тому, что ваши произведения будут рассматриваться не только в контексте чистого кино, но станут неотъемлемой частью интерактивного мира. Давайте вспомним, что Великий Немой казался когда-то единственно возможной формой существования кинематографа. Теперь немые черно-белые фильмы смотрят лишь немногие ученые, исследователи и киноманы. Так вот, я предрекаю, что через двадцать пять лет такая же судьба ожидает кинематограф в его сегодняшнем виде. И «Звездные войны», и «Властелин колец» будут казаться нам такими же устаревшими и примитивными по форме, как лекции со слайдами при керосиновой лампе в конце XVIII века.

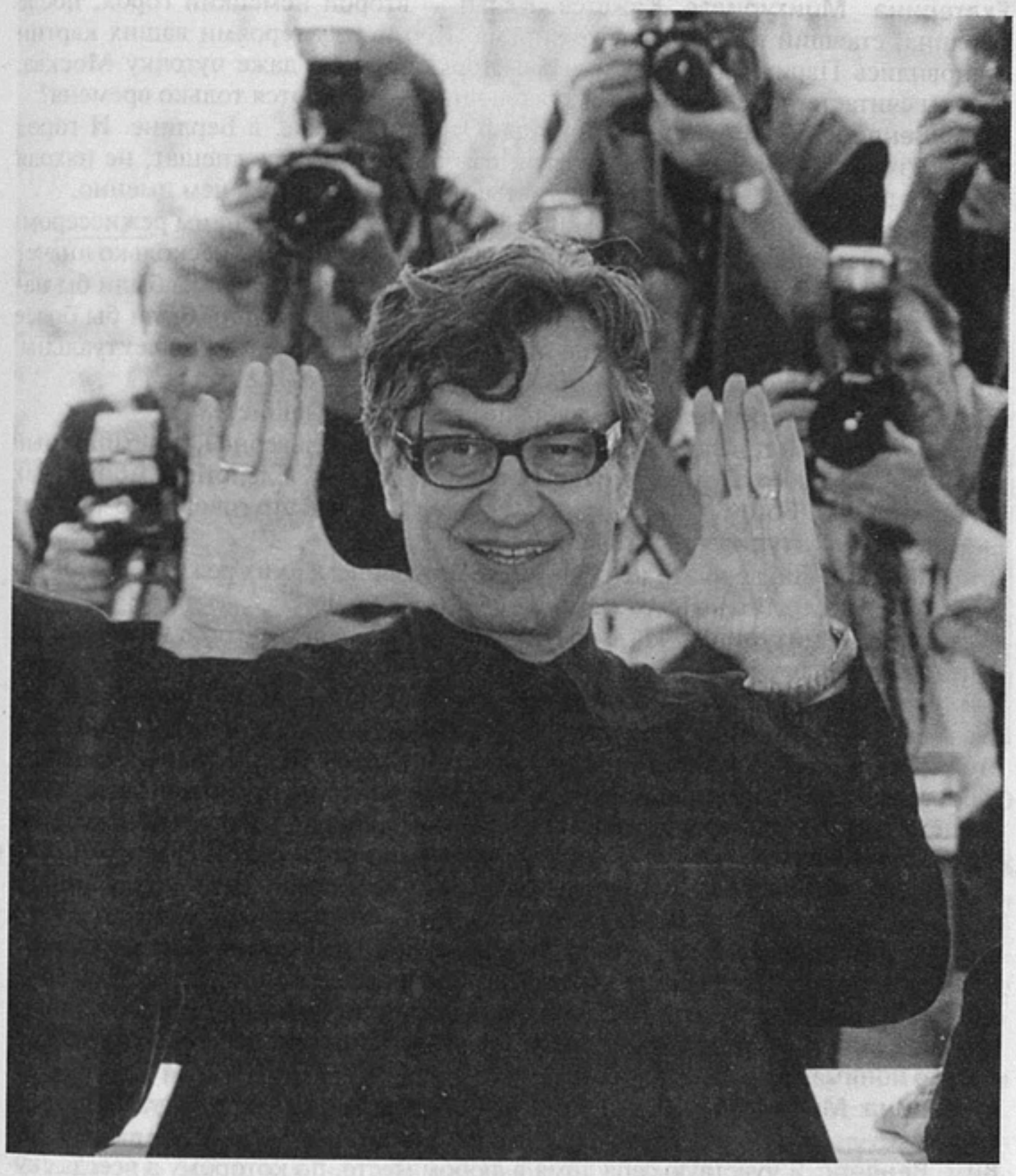
Главным итогом развития кино сегодня, в начале XXI века, я считаю то, что язык стал его содержанием. Об этом я и стараюсь снять фильм.

Литературная запись Н.Зархи

ВИМ ВЕНДЕРС:

«Я — туристический агент»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА МЦИТУРИДЗЕ



Вим Вендерс

Екатерина Мцитуридзе. Что заставляет человека, и в частности ваших героев, встать с любимого дивана и отправиться в путешествие?

Вим Вендерс. Главная причина — возможность установить личную связь с городом, с разными городами. Я стараюсь путешествовать, чтобы сохранять в себе любимые города.

Екатерина Мцитуридзе. А какие самые любимые?

Вим Вендерс. Их очень много... Например, Иерусалим — одно из самых любимых мест в мире. Я ужасно переживаю, когда снова и снова узнаю о страшных событиях, которые там происходят. Есть такие города, в которых... если я не бываю в них в течение года, моя жизнь становится неполной. Сидней, Иерусалим, Нью-Йорк, Лиссабон, Гавана... Поэтому я и стараюсь путешествовать, чтобы хранить все их в себе.

Екатерина Мцитуридзе. Города — герои ваших фильмов, они живые.

Вим Вендерс. Да, это большие живые существа. Они, как люди, имеют свой характер, свое настроение, какие-то — очень красивые, другие не очень, некоторые очень сложные. Последний город, портрет которого я создал, — Кёльн. Это самый удивительный город Германии, потому что он, в отличие от других немецких городов, не пытается стать глобальным, походить на все мировые мегаполисы. Кёльн всегда настаивает на своем, он консервативен — до сих пор это тот же самый город, что две тысячи лет назад, когда римляне его основали. Кёльн верит в свои традиции и сохраняет очень сильное чувство собственной идентичности. Его жители до сих пор говорят на диалекте, который, кроме них, никто не понимает. И мне это ужасно нравится.

Екатерина Мцитуридзе. Кажется, Кёльн — второй немецкий город, после Берлина, ставший героем вашего фильма. Кроме них героями ваших картин становились Париж и Лиссабон, Нью-Йорк, Сидней, даже чуточку Москва. Как вы считаете, города меняются, как люди, или меняются только времена?

Вим Вендерс. Люди сильно меняются. Особенно здесь, в Берлине. И город очень изменился. Все стали деловыми, озабоченными, все спешат, не находя времени расслабиться, все ужасно заняты, но никто не знает, чем именно.

Екатерина Мцитуридзе. Если бы Вим Вендерс был не немецким режиссером, а, скажем, британским, то города в его фильмах выглядели бы несколько иначе?

Вим Вендерс. Если бы я был британцем, мои фильмы наверняка были бы намного веселее. (*Смеется.*) Ну а если бы я был французом, они были бы более интеллектуальными. Французские картины всегда очень интеллектуальны. Но так как я немец, мои фильмы, мои фильмы...

Екатерина Мцитуридзе. Более глубокие? Рефлексирующие?

Вим Вендерс. Нет, дело не в этом... Я подумал, что, наверное, я нетипичный немецкий режиссер. Потому что я работаю не мозгами, я действую моим... как бы это сказать... Богом? (*Прижимает руку к сердцу.*) Как это говорят по-русски?

Екатерина Мцитуридзе. От сердца, от души?

Вим Вендерс. Да, да, и это не очень типично для немецких режиссеров. Я немецкий режиссер лишь в меру. (*Улыбается.*)

Екатерина Мцитуридзе. И, вероятно, национальный фактор в искусстве вы считаете не столь уж важным?

Вим Вендерс. Да, в последнее время все сложнее и сложнее становится верить, что твой собственный характер обусловлен твоей национальностью. Я полагаю, что характер больше зависит от конкретного места, в котором человек родился. Думаю, труднее чувствовать себя русским, чем, например, киевлянином, тбилисцем или санкт-петербуржцем. На мой взгляд, в Европе местность, в которой человек родился, ландшафт, в котором он вырос, природа вокруг формируют его гораздо больше, чем национальность. А в Германии очень много разных ландшафтов. Если ты из Баварии, то это значит, что ты практически из другой страны, чем, например, уроженцы Рейнланда, откуда я родом. Или, к примеру, Гамбург — это, конечно, тоже Германия, но, находясь там, я чувствую себя куда более странно, чем когда нахожусь в Исландии. (*Смеется.*) Вообще, в Гамбурге я всегда чувствую себя исландцем, а в Исландии я будто у себя дома и прекрасно понимаю эту страну.

Екатерина Мцитуридзе. А что это для вас — чувствовать себя в чужой стране, как дома?

Вим Вендерс. Я чувствую себя дома в любом месте, по которому я всегда скучаю. В данный момент — в связи с нашей беседой — скучаю по Санкт-Петербургу. Хочу быть там прямо сейчас.

Екатерина Мцитуридзе. Вы обнаружите немало перемен.

Вим Вендерс. Да, знаю, и мне это кажется ужасным. Я буду скучать по прежнему Санкт-Петербургу. А в Нью-Йорк я приехал в октябре, потому что хотел увидеть, как он изменился, и вновь прочувствовать свою с ним связь. Он очень изменился. Но теперь он мне нравится больше, чем когда-либо. Я опять хочу там жить.

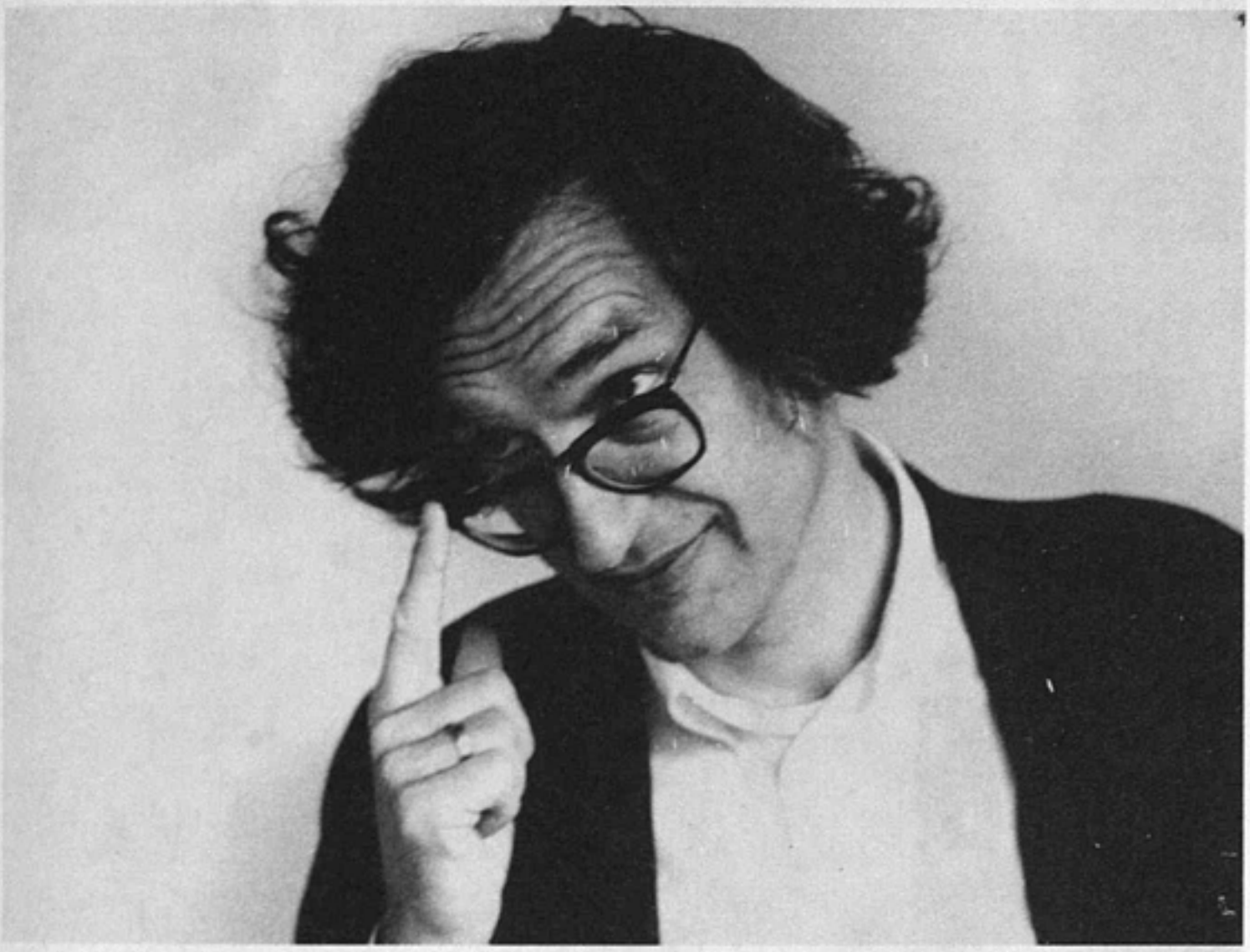
Екатерина Мцитуридзе. И смотреть американское кино...

Вим Вендерс. Люблю американское кино и многому у него научился. И я очень разочарован тем, что в последнее время Америка производит огромное количество фильмов ни о чем. Режиссеры делают вид, что говорят о серьезных вещах, но на самом деле не говорят ни о чем. Стараются придать зрелищу эффектные

формы, претендуют на поиски особого, глубинного смысла, но зачастую выходишь из кинозала и не можешь сказать, что посмотрел. Мне кажется, европейское кино все-таки еще «о чем-то», не всегда, но часто.

Екатерина Мцитуридзе. Вам не кажется, что европейское кино постепенно американизируется, беря у Голливуда далеко не лучшее?

Вим Вендерс. Конечно, «американское» вовсе не непременно плохое. Но в последнее время, действительно, очень часто «американское» означает поверхностное, Голливуд пытается блефовать, надуть вас. Хотя и сегодня в Америке снимают очень правдивые фильмы, делают настоящее кино.



Вим Вендерс

Екатерина Мцитуридзе. О ком из американцев вы можете сказать: «Я люблю его кино»?

Вим Вендерс. О многих. Мне очень нравятся фильмы Дэвида Линча, потому что в его кино всегда есть загадка, каждый его фильм удивляет, его не забудешь, выйдя из зала. Картины Линча воздействуют и после просмотра, спустя время. А мне нравится такое кино, которое трогает, задевает и надолго остается в голове и в сердце. Фильм хорош, если он продолжает свое существование в воображении зрителя. Вообще, все, что делается — в кино в том числе, — должно делаться с любовью. Без любви все бесполезно, все пустое.

Екатерина Мцитуридзе. С каждым годом этой любви становится все меньше и меньше, особенно в шоу-бизнесе, частью которого, к сожалению, стало и кино.

Вим Вендерс. Потому что мы постоянно находимся как бы под арестом, и одновременно всё и вся нас обкрадывают. Компьютер, мобильный телефон, электронная почта — крадет наше время. У каждого из нас множество всяких ненужных встреч и разговоров — время сжимается до предела, и его нужно вернуть себе. Поэтому я никогда не хотел быть в шоу-бизнесе, я — в «лав-бизнесе».

Екатерина Мцитуридзе. Почему же тогда ваши герои так одиноки?

Вим Вендерс. Одиночество — это не проблема. Нужно пройти и через одиночество, чтобы суметь затем общаться с людьми и любить. Ну вот, теперь я философствую. (*Смеется.*)

Екатерина Мцитуридзе. Когда я посмотрела ваш первый фильм «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым ударом», я почувствовала такую щемящую тоску...

Вим Вендерс. Сколько лет вам тогда было?

Екатерина Мцитуридзе. Лет пятнадцать-шестнадцать.

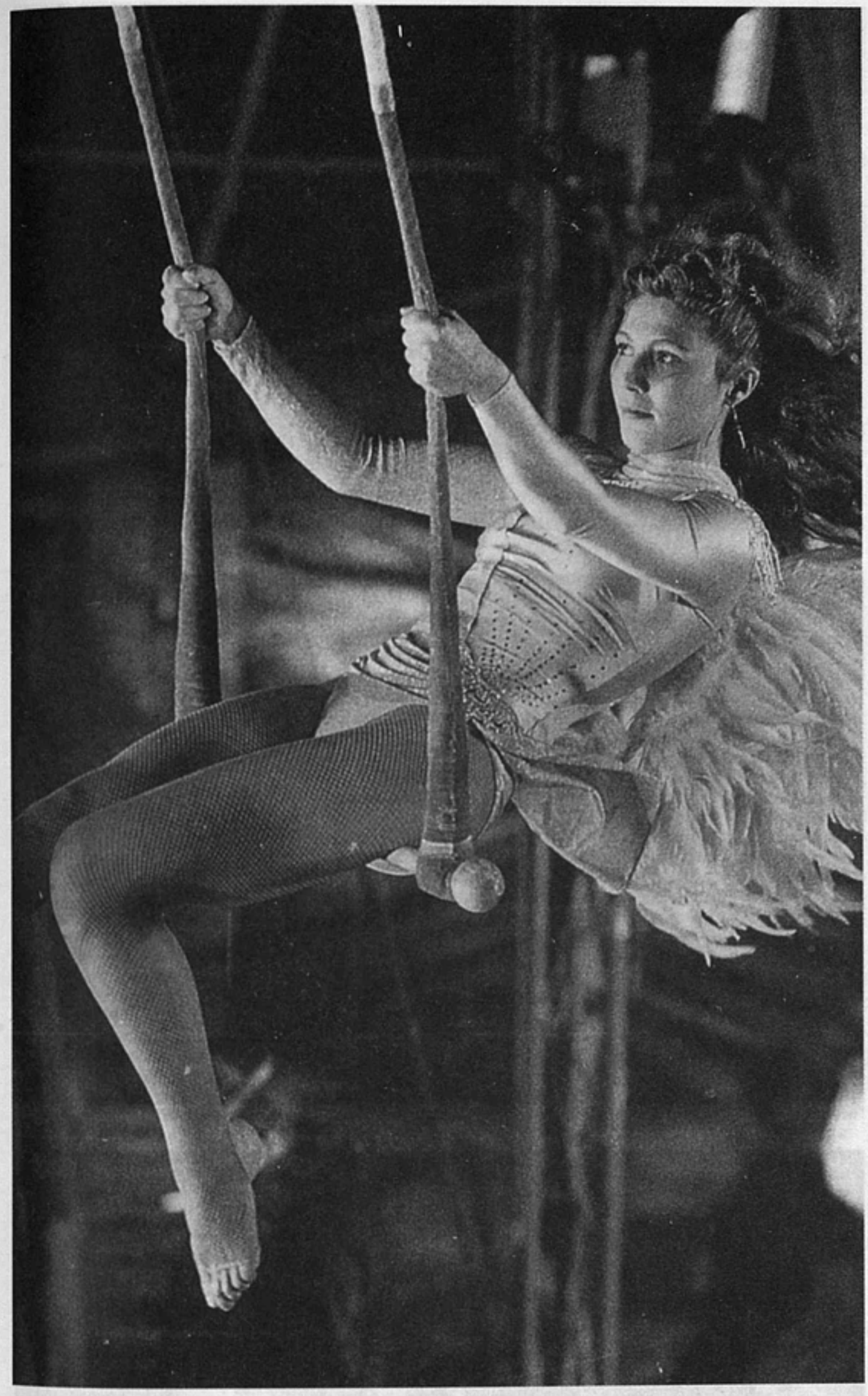
Вим Вендерс. Интересно... Я снял этот фильм больше тридцати лет назад. Я был

«Конец насилия»

молод и ничего толком не понимал. Когда я пересматриваю его сейчас, у меня ощущение, что он сделан очень пожилым человеком. «Небо над Берлином» я снял через двадцать лет, а сегодня мне кажется, что его сделал молодой человек. Гораздо более оптимистичная картина.

Екатерина Мцитуридзе. А когда вы поняли, что хотите стать режиссером?

Вим Вендерс. В молодости я хотел стать архитектором, потом священником, художником... Может, и стал режиссером потому, что никогда об этом не мечтал. Это случилось потому скорее всего, что именно в режиссуре удается удовлетворить самые разные интересы. Режиссура — профессия на грани, между.



«Крылья желания»

Или всего понемножку — архитектура, живопись, музыка, ты чуть-чуть писатель, чуть-чуть фотограф, слегка философ, психолог... Кем бы я ни стал, я не был бы полностью доволен, поэтому я режиссер, чтобы иметь возможность заниматься всем сразу.

Екатерина Мцитуридзе. Как психолог вы наверняка предпочитаете процесс монтажа, а не съемочную площадку?

Вим Вендерс. Вы совершенно правы — я ненавижу снимать. Для меня съемки — всегда стресс. Я люблю монтаж, потому что это абсолютно мирный процесс. Все спокойно, ты можешь размышлять, принимать решения, что-то менять, вообще

«Алиса в городах»

«Американский друг»

«До конца света»

осмыслить, что за историю ты пытаешься рассказать. Съемки же — это невыносимый хаос.

Екатерина Мцитуридзе. Во время монтажа вы ощущаете себя творцом?

Вим Вендерс. Я не творец, я искатель. Я ищу нечто, и нечто ищет меня. Я тот, кто получает много подарков — от людей, от мест, где бываю. Я верю, что город, например, находит и использует людей, чтобы установить с ними связь. И я верю в то, что истории находятся здесь, и они ищут — фотографов, режиссеров, художников, чтобы рассказать им «себя». Не думаю, что кто-то что-то придумывает сам. Люди — только инструменты, выражающие суть явлений, событий, характеров, городов. И мне нравится быть инструментом. А актерам нужен такой человек, как я. Я нахожусь здесь — в кино, на съемочной площадке — в качестве их слуги. Я помогаю артистам выразить себя и для этого использую камеру, компьютер, монтажный стол, свет, пейзаж, интерьер и т.п. Я привожу людей в места, которые сам не знаю, и помогаю им говорить и делать что-то, чего они прежде никогда не делали. И ничего загадочного, мистического в профессии режиссера нет. Я просто директор туристического бюро.

Екатерина Мцитуридзе. Хорошее название для статьи: «Вим Вендерс — туристический агент».

Вим Вендерс. Ну да, я не режиссер. Я — туристический агент и... путешествующий психолог. (*Смеется.*) Это чудовищная ошибка — воспринимать режиссеров как творцов. Не знаю, кто придумал эту глупость.

Екатерина Мцитуридзе. Ну, к примеру, ваш коллега Питер Гринуэй, напротив, не верит ни в какие высшие силы, а верит только в свои собственные.

Вим Вендерс. Это другое дело, Питер — художник. Хотя все думают, что он режиссер. И сам он — тоже. (*Смеется.*)

Екатерина Мцитуридзе. Вернемся к вашим фильмам. О ком из персонажей вы можете сказать: «Это мой любимец»?

Вим Вендерс. О маленькой Алисе из фильма «Алиса в городах». Я люблю ее, потому что она отважная девочка, ничего не боится, и ей все кажется забавным. Она классная. Еще люблю героиню Милы Йовович в «Отеле «Миллион долларов». Она очень одинокая, такая Спящая красавица, а Спящая красавица — моя любимая сказочная героиня. Не потому, что она спит, — мне нравится, когда она просыпается.

Екатерина Мцитуридзе. Но у вас есть и мужские персонажи, и один из них — Филлип Уинтер — почти регулярно появляется в ваших картинах...

Вим Вендерс. Вы угадали. Филлип Уинтер — самый любимый персонаж. Кстати, впервые он появился в «Алисе в городах», там он был фотографом. Затем он был писателем — в «Ложном движении», позже стал детективом — в фильме «До самого конца света», потом звукорежиссером — в «Лиссабонской истории». Филлип Уинтер — человек многогранный, многофункциональный. А на самом деле все его качества подвластны актеру Рудигеру Фоглеру. Мы сняли с ним семь или восемь фильмов, и каждый раз он создавал совершенно разные характеры.

Екатерина Мцитуридзе. Какая натура и какие персонажи станут героями вашей следующей истории?

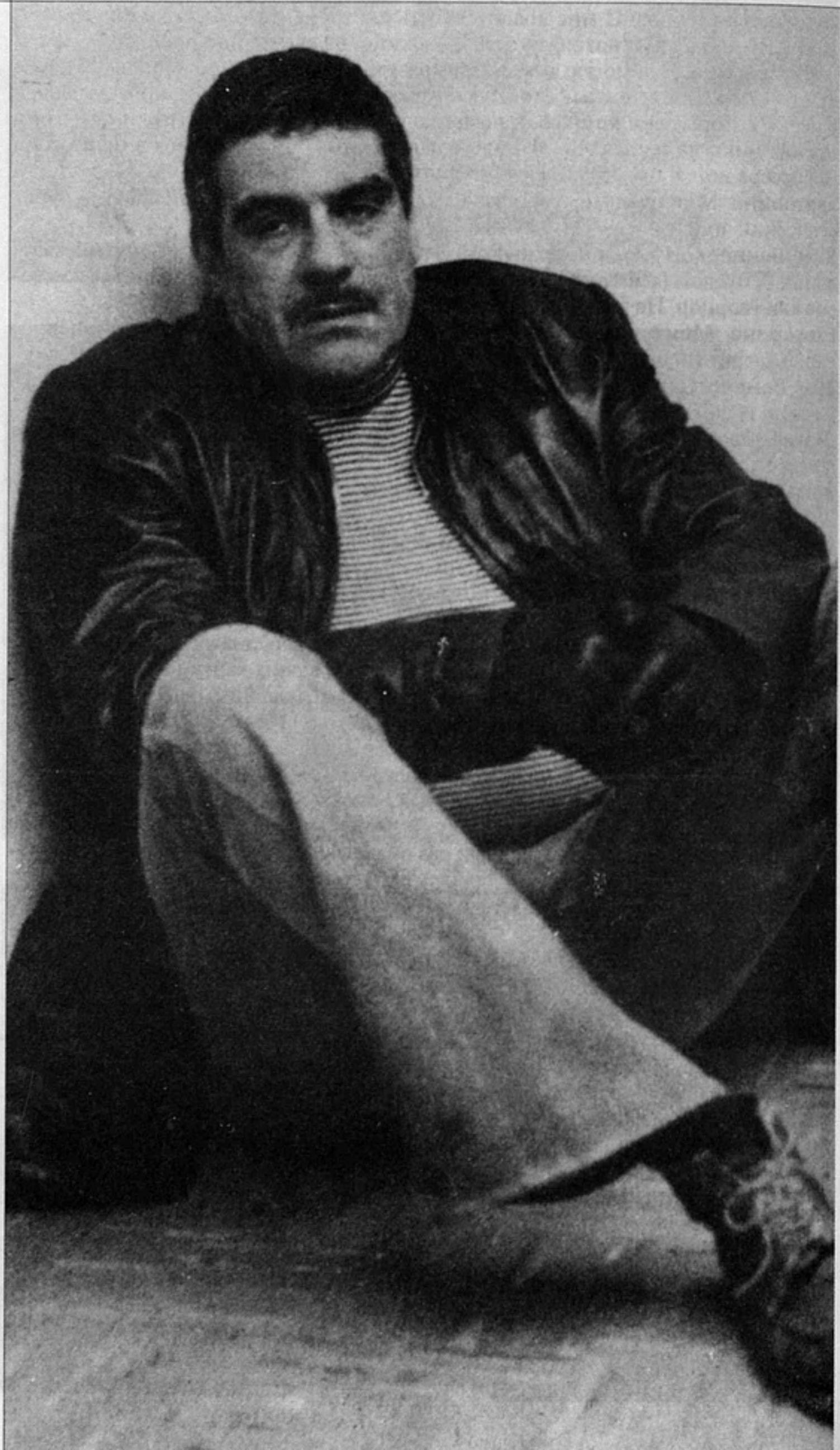
Вим Вендерс. О, это очень странная история — об отцах и сыновьях. Я работаю над сценарием с Сэмом Шепардом. А если говорить о натуре, мы будем снимать в Монтане, в горах.

Екатерина Мцитуридзе. Как вы думаете, кино может изменить людей?

Вим Вендерс. Может, как и литература. Книги, прочитанные мной в детстве, до сих пор в какой-то мере определяют путь, по которому я иду. Фильмы остаются в человеке и формируют его мировоззрение, их нельзя выбросить из головы, из души. Вот и я, как «захватчик», хочу захватить людские умы: вложить в головы зрителей некие идеи, образы, которые, я надеюсь, помогут им точнее увидеть мир и их собственную жизнь. Мои картины не содержат посланий. Только одно: каждый человек волен изменить свою судьбу. Это и есть мое кредо, моя политика.

Берлин

П У Б Л И К А Ц И И



Сергей Довлатов

ЛЮДМИЛА ШТЕРН

Дорога в Голливуд

Людмилу Штерн и Сергея Довлатова связывала многолетняя дружба. Они познакомились в Ленинграде в 1967 году, когда Довлатов был двадцатишестилетним начинающим прозаиком. Эмигрировали в Соединенные Штаты с разницей в два года — Штерн в 1976-м, Довлатов — в 1978-м. Несмотря на то что Штерн живет в Бостоне, а Довлатов жил в Нью-Йорке, они часто виделись, созванивались и переписывались друг с другом до конца его жизни.

В 1981 году Довлатов получил предложение написать сценарий для полнометражного художественного фильма о жизни русских эмигрантов. Он позвонил мне и сказал, что хотел бы писать его в соавторстве со мной. На вопрос: «Почему?» — последовал ответ: «Потому что мы одинаково видим, слышим и чувствуем нашу эмиграцию. Плюс язык, плюс мастерство контактов».

Сергей загорелся, был полон энтузиазма и требовал исходных идей. Все это было очень лестно, но как говорится в одной детской песне: «Думал-думал день-деньской, нет идейки никакой».

Прошло месяца полтора, и я решила, что идея завяла на корню. Но 13 октября 1981 года я получила от Довлатова письмо.

Людочка, здравствуй!

Обращаюсь к тебе по литературному делу. У меня есть реальная возможность завязать отношения с Голливудом. Они хотят русский эмигр. фильм (как известно, эмигр. тема в Голливуде очень ходовая. «Крестный отец», «Хлеб и шоколад»...). У меня есть исходная ситуация. По-моему, ничего...

Некий Черняк, в эмиграции лет шесть. Возраст — 50—60. Такой брутальный еврей из Кишинева. Еврейский Зорба. Немного Бендер, немного Крик. Подонок и герой. Многое перепробовал в эмиграции. Имеет трак[1], занимается перевозками. Знакомится с неким, допустим, Аликом. Тот врач, приехал недавно. Чтобы получить медицинскую лицензию[2], требуется несколько лет. А у Алика сын — вундеркинд. Новый Буся Гольдштейн[3]. Его надо учить, денег нет. И вот Черняк решает: «Жизнь прожита глупо. Жен бросил. Родину бросил. Детей не завел. Надо раздобыть деньги вундеркинду. Любой ценой!»

Алик же знакомится с американкой. Приехала из Теннесси учиться живописи. Живет у богатой тетки. Склеить местную — один из ходовых путей ассимиляции. Чаще в мечтах, нежели реально. У Алика смесь корысти и экзотического влечения. Девушка еще менее устроена. Черняк решает жениться на богатой тетке. (Это я уже

---

[1] Грузовик. — *Здесь и далее примеч. Л.Штерн.*

[2] Разрешение на медицинскую практику.

[3] Буся Гольдштейн — одесский вундеркинд, скрипач, эмигрировавший из России в США после революции 1917 года.

приблизительно фантазирую. Образы Бендера и Крика можно эксплуатировать нещадно. Американцы их не знают.) Тот же Черняк создает пародийную еврейскую мафию. Короче, не знаю, что дальше... Нужна афера, грандиозная и смехотворная. Основанная на трогательном полузнании Америки. Нужен какой-то анекдот... финал, условно и пошло говоря, — мальчик, играющий на скрипке. Его концерт... А спаситель Черняк в траффике[4]... Все это условно.

Люда, придумай срочно что-нибудь. Напишем вдвоем заявку. Режиссер, очень заинтересованный, есть. Американский гражданин. С американским киноопытом и связями. Зовут Яша Бронштейн[5]. Наведи справки. О нем много писали года два назад. Все это, мне кажется, реально. Жду.

Своей реакции на это письмо я точно не помню, но, судя по ответу Довлатова от 31 октября, выступила с критикой.

Милая Люда!

Твои замечания справедливы. Давай изменим акценты. Вернее — уточним.

Сценарий называется «Дом». Первое — это синоним родины. Второе — реальный эмигрантский дом в Квинсе или Бруклине. Там происходит какая-то жизнь. Психологическая основа всех событий такова. Наши эмигранты не знают Америки. Набиты информацией «от противного». Жаждут немедленной реализации «возможностей». Такие всплывшие советские камбалы. Есть Зорба, он же Бендер, Крик. Пытающийся жениться на вдове-миллионерше. Привыкший, что быть женихом — высокая должность и милость. Организующий смехотворную русскую мафию. Есть врач (да какой он врач — жалкий зубной техник). Провоцирующий американского дога на укус себя. И получить, как он слышал, большие деньги за это. Пытающийся вызвать автокатастрофу. Умеренно пострадать и тоже нажиться.

Представь такую сцену. Врач и собака. Собака безнадежно добра. А он готов ее сам укусить. На бумаге это глупо. Как всякая пантомима. Но в кино может быть смешно необычайно.

Мальчик не Буся Гольдштейн. Это дядя Моня так полагает. Мальчик играет в бейсбол. А скрипка ценою в 28 рублей хранится в банковском сейфе.

Короче — показать русскую жизнь в Нью-Йорке. Видя ее смешной и трогательной. С голодовкой возле ООН. И с этой собакой. С приехавшей умирающей старухой. Не безнадежной и поэтому поправившейся. Не хватает ключевого анекдота. Надо бы поговорить 3-4 часа. Потом сесть и написать заявку. В один день.

У меня все хорошо. Все постепенно куда-то движется. Может, будет работа по специальности. И т.д.

Обнимаю. *С.*

Мы встретились и поговорили. Сошлись на том, что фильм должен быть многоплановым. Главная идея, как я уже сказала, заключалась в описании и показе жизни русских эмигрантов в Америке. Не абстрактной русской эмиграции, а различных слоев «нашей», то есть третьей эмиграции. Нам хотелось (и, наверное, это была ошибка) объять необъятное, затронуть в одном фильме разнообразные американские проблемы — экологическое загрязнение, сексуальные аномалии, промышленный шпионаж, активность КГБ (сценарий сочинялся в разгар «холодной войны», за четыре года до перестройки).

При этом фильм, разумеется, должен был быть коммерческим, но не позорным...

Работа шла в основном по телефону. Скрипач сменялся пианистом, пианист — баскетболистом, баскетболист — певицей. Включались сцены драк и перестрелок, взрывов и взломов... Но нам все казалось вялым и недостаточно драматичным.

А 10 ноября я получила от Довлатова такое письмо:

Милая Люда!

Яша очень торопит с заявкой. Говорит, что перспективы и возможности

---

[4] Траффик — автомобильная пробка.

[5] Яков Бронштейн — кинорежиссер, эмигрант второй, послевоенной волны.

Сергей Довлатов, Петр Вайль и Людмила Штерн

укрепились. Что CBS[6] как-то особо заинтересовано(а). Что мне будет звонить вице-президент, некая Эстер Шапиро. Это заведомо приводит меня в ужас. Может, в финале засадить какой-то поджог со страховкой. Пожар — обновление — мудрость??? Яша сказал: «Вы будете идиотом, если не попытаете счастья». Я сказал ему о тебе. Он что-то прочел, слышал. Давай твои соображения.

С.

Это письмо нас подстегнуло. Мы обсуждали, спорили, соглашались и отметали предложения друг друга, пока весной 1982 года не остановились на варианте, который понравился нам обоим. Наш сценарий мы назвали просто и непонятно: «Солнечная сторона улицы».

Главный его герой — Моня, брутальный одесский еврей пятидесяти—пятидесяти пяти лет. Как и хотел Довлатов, по характеру это немного грек Зорба, немного Беня Крик, немного Остап Бендер. Добрый, широкий подонок, полууголовник, полугерой. У него есть грузовик, и официально он занимается перевозкой мебели. Живет он, естественно, на Брайтон-Бич.

Часто бывая на Брайтон-Бич, Сережа со многими такими персонажами был знаком, и они боготворили его. Он этим гордился и этого стеснялся.

Героиня — Рита, двадцатидвухлетняя эмигрантка из Москвы. У нее чудесный голос — колоратурное сопрано, но она из-за еврейства не была принята в Московскую консерваторию и работала воспитательницей в детском саду. Она вышла замуж за молодого инженера, но он бросил ее еще в Вене. Рита оказалась в Нью-Йорке без языка, без профессии, без единой близкой души. При этом она — дама с фанаберией, не желает тусоваться с эмигрантами, а хочет ассимилироваться и стать настоящей американкой. Для того чтобы выучить язык, она поступает работать прислугой в богатый дом в фешенебельном пригороде Нью-Йорка. Это может быть Весчестер или Скарсдейл.

[6] CBS — Columbia Broadcasting System — вторая по значению независимая телерадиовещательная компания США.

Хозяин дома — Джулиан, пятидесятипятилетний импозантный, успешный, энергичный бизнесмен, типичный представитель сегодняшнего делового мира. Он ведет торговые дела с советскими — продает буровые трубы, компьютеры и медицинское оборудование. Он немного говорит по-русски, и они наняли Риту для практики в русском языке. Джулиан бесконечно в разъездах: то он в Европе, то в Гонконге, то в Сингапуре, привозит жене дорогие подарки, водит ее в фешенебельные рестораны. Рита им восхищается и, может быть, немного влюблена.

Хозяйка дома — Викки, ей лет сорок — сорок пять, очень миловидная, от скуки чуть-чуть лесбиянка, капризна, взбалмошна, но добра и отзывчива. Викки неплохо рисует, играет в теннис, состоит в нескольких благотворительных организациях, но ее ничего не радует. У нее депрессии (так называемый middle age crisis — кризис среднего возраста).

Сын хозяев — Дэвид, ему двадцать один год, он студент Колумбийского университета, вегетарианец, либерал, «зеленый» (то есть борец за экологическую чистоту планеты), противник абортов, защитник животных, обливающий красной краской меховые шубы... Постоянно участвует в различных демонстрациях протеста.

Вот краткое содержание сценария в моей записи.

Желая развлечь скучающую жену Викки, Джулиан преподносит ей на день рождения новую игрушку — концертный рояль. Он надеется, что музицирование развеет ее сплин. Рояль привозит в дом наш главный герой одессит Моня. В процессе установки рояля он знакомится с Ритой, и она поражает его воображение. После всех его корыстных, вульгарных девок она представляется ему существом из другого мира. Он влюбляется в нее с первого взгляда. При этом умный Моня понимает, что если он не придумает серьезную причину бывать в этом доме, он никогда ее больше не увидит. И он предлагает хозяйке Викки любую помощь по хозяйству, уверяя, что он и садовник, и водопроводчик, и электрик, и столяр, в общем, мастер на все руки. Это звучит соблазнительно, и Викки поручает ему разную мелкую работу. Моня ее быстро выполняет за очень умеренное вознаграждение, получает новое задание, потом еще одно... И, таким образом, начинает часто бывать в доме. Перед Ритой он робеет, не смея объясниться. Она, конечно, замечает его взгляды и вздохи, но не принимает его всерьез. Впрочем, и не отталкивает — все же при ее тотальном одиночестве ей есть с кем поговорить по-русски.

В Риту также слегка влюблена хозяйка Викки, может быть, от скуки или в поисках острых ощущений, но наивная Рита ничего не подозревает.

В доме устраивается грандиозный прием в честь удачной сделки с советской стороной — так называемое Garden Party. Среди советских гостей — сотрудники Внешторга, журналист, много лет аккредитованный в Америке, и двое его друзей — сотрудников советского посольства, на самом деле агентов КГБ. Возможен честный советский физик, который впоследствии попросит политического убежища.

Советские понимают, какой находкой для них является Рита — у Джулиана в доме может быть важная документация для их промышленного шпионажа. Но действовать надо очень осторожно. Для начала их устроит, чтобы у нее завязался роман с сыном хозяев Дэвидом, потому что он — левый, бунтарь, ненавидящий американский капитализм и общество потребления...

Для этого приема Моню нанимают оказывать всяческую помощь — развешивать по деревьям лампочки, таскать мебель, парковать автомобили. Моня знакомится с советскими гостями. Хотя он, конечно, не знает об их планах, он их ненавидит, интуитивно чувствуя опасность. Возможно, он боится, что они знают о его уголовном прошлом.

Риту просят спеть, и американские гости восхищаются ее голосом и советуют участвовать в конкурсе для поступления в «Метрополитен-Опера». Но для нее это неосуществимая мечта — нужен педагог, нужен аккомпаниатор, нужны время и условия для подготовки. Моня про себя решает, что это его единственный шанс, и тут же, на вечере, объявляет, что no problem, он будет ее крестным отцом. Все считают это шуткой, все, кроме советских. Они знают этот тип людей и понимают, что для Мони нет невозможного. Советские категорически не

хотят этого допустить. Им важно, чтобы в Америке Ритина жизнь не состоялась, чтобы ее постигло крушение всех надежд — тогда с ней легче будет иметь дело.

Моня понимает: чтобы как-то зацепиться за этот дом, мастером на все руки быть недостаточно. Надо понравиться хозяйке Викки. И он начинает бурно за ней ухаживать с одесско-грузинско-брайтонским размахом. Он через день посылает ей корзины роз и клубники, он делает потрясающие шашлыки, он привозит с Брайтон-Бич черную икру и «экзотические» блюда — например, жареного поросенка. Он красит гараж, подстригает деревья и постепенно становится в доме своим человеком. Хозяйка над ним подшучивает, но она польщена вниманием этого русско-еврейского медведя.

Однажды циничный и наблюдательный хозяин Джулиан, выпив несколько лишних скотчей, говорит Моне, что он зря тратит время и деньги, потому что у Викки теперь новая сексуальная ориентация и она имеет виды на Риту. Моня в ярости рассказывает это Рите, она отказывается верить, но потом вспоминает все подаренные ей дорогие платья, сумки, духи и призадумывается...

Как-то она плохо себя почувствовала, и Викки принесла ей в комнату сок и лекарства. Она сидит около Ритиной постели, и тут начинается очень легкая полусексуальная сцена. (Сережа, в душе пуританин, настаивал, чтобы в этой сцене не было ничего явного, оскорбительного.)

После какого-то приема приезжает Джулиан с советскими друзьями. Он хочет позвать Викки и Риту и находит их в Ритиной спальне в «неакадемических» позах. Он спускается в гостиную и, будучи сильно выпивши, докладывает советским гостям, что жена «занята» с домработницей...

Рита в панике убегает из дома. Ночь. У нее нет ни машины, ни адреса... Ее догоняет машина с советскими гостями. Они предлагают подвезти, куда она скажет. Рита колеблется. К Моне она не хочет, а больше не к кому. Они советуют ехать к сыну хозяев Дэвиду. Он добрый и честный, он поймет и приютит. Они приезжают в его нью-йоркскую квартиру. Дэвид смущен, потому что он не один, у него молодой человек. Он, конечно же, гомосексуалист.

Тем не менее он радушно приглашает всех в дом. Начинается спонтанная вечеринка, на которой Дэвид делится с советскими товарищами своей мечтой — улететь завтра в Колорадо на грандиозную демонстрацию протеста против строительства новой ядерной станции. Не забудем, что «холодная война» в разгаре. Русские предлагают оплатить поездку и ему, и Рите, и сами летят с ними.

Моня повсюду ищет Риту и тоже летит в Боулдер, Колорадо. (Задача оператора — показать величественную природу Колорадо, на фоне которой разворачиваются демонстрации, аресты, — борьба совестливых американцев, защитников окружающей среды, и бездушных чиновников Пентагона и правительства, стремящихся к мировому господству.) В Колорадо происходят первые столкновения Мони с кагэбистами.

Моня уговаривает Риту ехать с ним и почти насильно увозит ее в Нью-Йорк. Он снимает ей комнату, находит ей русскую аккомпаниаторшу, смешную и провинциальную тетку, впрочем, хорошую пианистку. Она начинает с Ритой готовиться к конкурсу в «Метрополитен-Опера», который должен состояться через месяц.

Советские, тоже не теряя времени, вербуют Дэвида. Они действуют осторожно, играя на его тщеславии. Дэвид хотел бы сам быть организатором какой-нибудь антиправительственной акции и появляться на страницах газет, журналов и экранах телевизоров, но у него нет ни денег, ни команды. Советские обещают ему финансовую помощь и советуют для начала взять в помощницы Риту. Моня раскрывает Дэвиду их планы и становится врагом номер один...

(У нас были разногласия по поводу деталей всех приключений наших героев, поэтому здесь я их опускаю, а финальная сцена нравилась и Сереже, и мне.)

Итак, Рита допущена к участию в конкурсе в «Метрополитен». Для нее этот день должен стать поворотным в ее судьбе. Для Мони тоже, потому что после этого дня решится и его судьба. У Риты никого ближе него в мире нет. К тому же все это время он вел себя очень умно — не приставал и не навязывался. Непонятно, откуда в этом грубияне нашлись такая деликатность и такой такт.

И вот этот день настал. Моня обещал приехать в час дня и отвести Риту с пианисткой в «Метрополитен». Время идет, пора ехать, а его нет. Обе дамы в

полном парадном облачении нервничают и каждую минуту подбегают к окну в ожидании его машины. Но Мони нет. В половине второго они под угрозой опоздания. Рита звонит ему раз, другой, третий, но никто не отвечает. Они уверены, что он застрял в автомобильной пробке, вызывают такси и уезжают.

Час назад. Моня у себя дома бреется (второй раз в этот день), выбирает костюм, пробует разные галстуки. Внезапно, взглянув на часы, он спохватывается, надевает первую попавшуюся под руку рубашку, куртку. В этот момент раздается звонок в дверь. (В его доме на Брайтон-Бич живут много русских эмигрантов. У Мони полно друзей, и он без колебаний открывает дверь.) В квартиру врываются трое молодчиков. Надрывается телефон (это Рита), но они не подпускают Моню к телефону, а требуют, чтобы он ехал с ними в Советское посольство разговаривать с каким-то кагэбэшным чином. Грозят, что у них в руках такой компромат из его одесского прошлого, что, если он только пикнет, они передадут его ФБР и Моню депортируют. Он не маленький, знает, что его ожидает в Одессе. Моня не хочет в этот день никаких силовых эксцессов и пробует их урезонить. Но начинаются угрозы и... голливудская драка.

Моня пырнул ножом одного из них, а другой выстрелил в Моню из бесшумного пистолета. Моня падает. Киллеры выбегают, садятся в машину, но их замечают два русских таксиста (в доме, как я уже сказала, живут преимущественно русские). Они чуют неладное и начинают преследование. Гонка по всем американским правилам. (Сергею нравился вариант катастрофы на Бруклинском мосту.)

У Мони звонит телефон. Он, истекая кровью, подползает и берет трубку. Это Рита. Она говорит, что ее выход через десять минут и что конкурс показывают по пятому каналу телевизора. Моня извиняется, что не заехал за ними, объясняя, что у него сломалась машина. Он желает ей удачи и обещает приехать в театр к концу конкурса. Пусть не волнуется и поет. Последним усилием воли он включает телевизор. Рита на экране исполняет арию мадам Баттерфляй, под которую Моня и умирает.

Было решено, что Сергей пишет все сцены и характеры на Брайтон-Бич: Моню, его окружение, разборки, драки и гонки. Я создаю дом Джулиана и Викки, светские, гейские и лесбийские сцены. Над эпизодами с участием сотрудников КГБ работаем мы оба.

На постановку нашего фильма мы мечтали пригласить Милоша Формана. Да и с выбором актеров никаких проблем не было. Например, на роль Мони идеален был бы Антони Куин, несравненный Грек Зорба и Дзампано из нашего любимого фильма Феллини «Дорога». В 1981 году ему было шестьдесят шесть лет... Всего на десять лет больше, чем нашему герою. Русскую эмигрантку Риту прекрасно бы сыграла Джоди Фостер. Фостер родилась в 1962 году, и к моменту, когда наш сценарий был бы готов, ей было бы двадцать лет. Нам казалось, что из молодых актрис она самая утонченная и талантливая. В роли избалованной и нервной Викки мы видели Мерил Стрип. К моменту съемок ей было бы тридцать два — тридцать три года. Роль хозяина дома Джулиана мы предложили бы Роберту Редфорду (выбор Довлатова) или Ричарду Гиру (мой выбор). И, наконец, на роль Дэвида, совестливого вегетарианца, мы единогласно избрали двадцатишестилетнего Тома Хэнкса.

Как прекрасно все складывалось! Классный режиссер (его «Полет над гнездом кукушки» был тогда нашим любимым фильмом), парад суперзвезд и два очень талантливых, но пока (временно) неизвестных эмигрантских сценариста.

Наш фильм забрал бы всех «Оскаров». И за оригинальный сценарий, и за режиссуру, и за исполнение главных и второстепенных ролей...

Почему мы его так и не завершили? Почему охладели к этой идее? Сейчас уже точно не помню. Каждый из нас был закручен в водовороте повседневной жизни, и дорога в Голливуд показалась нам слишком крутой и тернистой.

Бостон

Воркута

Май 1946 года. В четырех номерах «Правды» опубликован очерк Величко «Сияние севера» о том, как большевики Заполярья в суровых условиях войны нашли в Большеземельской тундре сказочные запасы угля и разведали, добурились, добыли «камень жизни», построили на вечной мерзлоте в краю белого безмолвия жемчужину Заполярья Угольный комбинат и, как только была прервана блокада Ленинграда, послали туда добытый уголь, чтобы согреть исстрадавшийся город.

Отличный материал для романтического фильма — большевики разбудили спящее веками сокровище. Героические люди идут в снежную пустыню, сквозь яростные атаки пурги. Здесь тоже фронт, такой же важный, как под Сталинградом или на Днепре, здесь тоже гибнут лучшие, идущие впереди, поэтому, когда мне предложили в Сценарной студии взяться за эту тему, я благодарно ухватился. И вот уже договор, аванс, командировка.

В тот первый послевоенный год я вдруг совершенно неожиданно стал драматургом. Позади уже была работа в театре, в Москве у Мейерхольда, в Ташкенте, Кирове, на Дальнем Востоке. Позади были роли, первые режиссерские пробы, студия Арбузова — Плучека, ставшая фронтовым театром, командировки на Северный флот, на Западный фронт, ранние браки, романы, разрывы.

Сергей Аполлинариевич Герасимов, нуждаясь в молодом помощнике, пригласил меня старшим преподавателем в свою мастерскую во ВГИКе, которая

Журнальный вариант.

готовила актеров и режиссеров. В то время Герасимов, кроме того что снимал кино, был замминистра, ведал всей кинохроникой СССР, заседал в Комитете по Сталинским премиям, преподавал. Он был педагогом и актерским режиссером милостью божией.

Набирался курс без нас в Алма-Ате, откуда были привезены сорок красавиц, из которых мы с Тамарой Федоровной Макаровой отчисляли по семь-восемь душ, так как невозможно было использовать такой табун в малокартинном кинематографе военной поры. Бывало, Сергей Аполлинариевич растерянно оглядывает класс: а где, собственно, такая-то, скажем, Маша? Увы, ее уже нету.

А вот с мужским составом у нас были трудности — несколько инвалидов, комиссованных с войны, белобилетников, — не с кем было играть этюды. Так что когда мой добрый знакомый знаменитый актер Иван Любезнов прислал ко мне с записочкой стройного шестнадцатилетнего красавца Женю Моргунова: возьми, дескать, сироту, мать бедная, бьется одна, — я немедленно повел его к ректору и добился зачисления, хоть у Жени образования было — неполных пять классов, что не помешало ему уже через год убедительно сыграть Рогожина в «Идиоте» и стяжать успех у таких зрителей, как Довженко и Фадеев. Потом мы с ним ставили отрывки из Чехова, Флобера...

От будущих режиссеров Сергей Аполлинариевич требовал умения излагать на бумаге свои заявки, замыслы, но дело это шло почему-то туго. Помню, наш студент Коля Розанцев, заявивший тему: пришел с войны парень, а его девушка собралась замуж за другого, — все никак не мог свой этюд написать. Я ему выговор: мол, лентяй ты, братец, — я был с ними строг, предоставляя возможность Герасимову быть добрым. Так этот Коля довольно развязно мне заявил: ладно вам, Леонид Данилыч, дескать, актерству по Станиславскому вы еще можете нас учить, но насчет сценарного дела и вам ничего не известно — дело-то непростое. Нахал был Коля, впрочем, я был старше его всего лет на пять. Поэтому в ответ ему я сказал: «Ах так? К следующему занятию я тебе твой паршивый этюд сам напишу».

И за выходные накатал без помарок страниц тридцать на попавшейся под руку бурой оберточной бумаге. А прочитав, увидел, что это — второе действие какой-то пьесы, и немедленно присочинил к нему третье.

В середине следующей недели Герасимов вернулся с Урала со съемок натуры, и вся мастерская была в сборе.

— Ну, кто будет читать? Есть что-нибудь новенькое?

Томительная пауза, и тогда я говорю:

— Набросал тут за Колю.

И пересел с преподавательского места, между Герасимовым и Макаровой, по другую сторону стола на студенческий табурет со своей пухлой рукописью. Здорово рисковал — вдруг провал?

Единым духом читанул свои два акта. Слушали и студенты, и Герасимовы замечательно, утирали слезы, смеялись, аплодировали. Затем последовала речь-лекция Сергея Аполлинариевича (стенограмма у меня сохранилась): блестящий литературный дебют, торжество школы... Второе действие есть, а третье требует редакции, потому что счастье играть невозможно — оно предмет искомый и т.д. и т.п.

Вот эта завышенная сгоряча оценка меня и погубила. Я проникся самоуважением, всерьез поверил, что не боги горшки обжигают. И особенно меня поразило, что выдуманные персонажи сами вякают что-то мною не предусмотренное, острят и даже создают смешные коллизии — драма вдруг начинает скакать в комедию, чего я вовсе не предполагал. И все это передается слушателям.

Поэтому мне ничего не стоило, воспользовавшись советами С.А., поправить то да се и присочинить первый акт. И вот уж мою «Веру, надежду, любовь» всерьез почитывают в театрах. Но тут Главрепертком ее запретил. До сих пор не пойму за что. За «мелкотемье», был тогда такой грех. Тогда я из пьесы сделал сценарий, и мне даже выдали на Сценарной студии аванс в пятнадцать тысяч (автомобиль в те годы стоил столько же, но очередь на его покупку — десять лет). Но главным было то, что я — на Олимпе!

Живой классик Александр Петрович Довженко начал обсуждение моего сценария тоном привычно раздраженным, покровительственным:

— Тъидцать стъаниц пъочев — ничего не поняу... — Листает. —Мытька, Веука... К чему эти уничижительные къички? Есть Мытя!.. Здъаствуйте, Веса... Не поучилось это у вас... Готовайню в мусоъе подобъал в Штеттине... Не тащите сюда этот немецкий мусоо! — Еще что-то цитирует. — Типичная пъетэнзия на ненужное остъоумие... — И неожиданный вывод: — Можете ли вы писать сценарии? Безусъовно можете. — И даже что-то вроде поздравления.

Потом Габрилович уподобил меня Хемингуэю, Ромм угадал герасимовскую школу, хвалили Юзовский и Федор Левин. Шкловский, откровенно любуясь молодым нахалом, спросил грустно: «Вам легко писать?» Я, чувствуя подвох, ответил бойко: «Да, Виктор Борисович!» — дескать, не морочьте, старики, нам голову вашими сложностями. На что он совсем уж печально отозвался: «Это пройдет».

Генерал на плотине

Собственно, комплиментами на этот раз все и ограничилось. Дальше сценарий как-то не продвинулся, в план не попал, что меня нисколько не обескуражило. В голове роилась куча идей, аванс остался в пользу автора, и главным было чувство причастности...

Тем летом Довженко читал в ЦДЛ свой сценарий. Народу в Дубовом зале, несмотря на каникулярное время, набилось полно, читал Александр Петрович интересно: в первые минуты ничего невозможно было разобрать, только бормотание, отдельные слова, но потом, то ли автор разогрелся, то ли зал как-то настроился на его волну, но покорены были все — восторжествовала стихия поэзии, все казалось внове, свежо, особенно, красиво. Тот же феномен я наблюдал на вечерах Пастернака: первые несколько минут аудитория переполненного Дома ученых почти что в панике тщетно вслушивается в совершенно нечленораздельное гудение поэта — ничего понять невозможно, но вот происходит чудо — все всё понимают, зал заворожен, пленен, очарован.

По окончании вечера я напросился к Александру Петровичу в провожатые — от Поварской до середины Кутузовского проспекта, где он жил, километров пять, — шли неторопливо, было еще светло, и Москва просторная, нешумная. Меня, как и всех, очень взволновало то, что я услышал, но Довженко спросил,

что не понравилось. В киноповести был такой эпизод: «Птицы кричат!» Голод на Каховской стройке. Голодные гуси без сил падают на землю. (Значит, и там, откуда они летят, тоже есть нечего.) Герой подбирает их, несет в хату спасать. Дети малые хнычут: «Хочу ножку! Хочу крылышко!» А отец им сердито: «Крылья — чтоб летать!» И не дал ничего, подкормил чем-то гусей и выпустил, стоит на горке, глядит, как они полетели. Жена подошла, положила голову ему на плечо, сказала: «Красивая у тебя душа, Тимофей!»

Вот я взял и ляпнул: «Александр Петрович, если б у меня голодный ребенок попросил: «Хочу ножку», — я б не то что дикого гуся, народного артиста, кажется, прирезал, чтоб накормить...» В общем, пошутил неуклюже. Классик не улыбнулся, посмотрел на меня как-то мимо, словно на табуретку, не чувствующую поэзии. Но не рассердился, не пренебрег мной и в дальнейшем не отказывал в расположении... Как-то в мосфильмовском коридоре остановил: «Куда идете?» И, сочтя несущественными мои личные намерения, потянул за рукав: «Пойдемте, молодых грузин посмотрим». Абуладзе и Чхеидзе привезли показать ему своего ослика. «Лурджа Магданы» — так называлась небольшая, но пронзительная по атмосфере картина. Через много лет мой сын Михаил будет оператором у Тенгиза Абуладзе на «Покаянии», про который тогда писали: «Фильм эпохи».

В 46-м году кинематографистов и писателей в Москве еще было не много, но когда прошел слух, что есть оказия отправить письма в Воркуту, нашлись коллеги, пожелавшие написать Каплеру, «который там». Целый день я мотался по городу, на «Мосфильм», к Ромму, к Довженко и собрал кучу писем — многим захотелось тогда проявить хоть какое-то внимание к своему товарищу-узнику, подать знак, что о нем помнят. Александра Яковлевна Бруштейн исписала целую ученическую тетрадь («Я тут кувыркалась, как клоун»). Замечательная была старуха, которая заслуживает подробного упоминания. Написал «старуха», хотя сейчас я лет на двадцать пять старше ее тогдашней, однако стариком себя упорно не чувствую. Только кажется мне — видимо, по-стариковски, — что в те годы чаще встречались люди прекрасные. Негодяев же — всегда избыток.

Сегодня, перелистывая пожелтевшие, обветшавшие за полвека с лишним страницы дневника, газетные полосы, протоколы редколлегий, заключения худсоветов, блокноты, документы, наталкиваюсь на официальный бланк:

СССР
Министерство внутренних дел
ГУЛГМП
25 июля 1946 г.
№17-4 11496
г. Москва
Начальнику Комбината ВОРКУТАУГОЛЬ МВД СССР
Генерал-майору Тов. Мальцеву М.М.
Начальнику ИНТАУГОЛЬ МВД СССР
Полковнику тов. Халееву М.И.

Министром внутренних дел Союза ССР товарищем Кругловым С.Н. дано принципиальное согласие на создание художественного фильма о работе горняков и строителей Печорского бассейна.

С этой целью Министерством кинематографии СССР командируются на Воркуту и Инту кинодраматург т. Агранович Л.Д. и кинорежиссер т. Минкин А.И.

Прошу помочь т.т. Аграновичу и Минкину необходимой консультацией для создания художественного фильма о Печорском бассейне, учтите, что в фильме не должны быть подлинные лица и не должны использоваться секретные материалы.

Замначальника ГУЛГМП МВД СССР
Инженер-полковник (Подпись)
(Шелков)

Недоумеваю, почему этот важный документ остался у меня? Ах, да! Предполагалась еще и Инта, но я туда не поехал, мне хватило воркутинских впечатлений. А режиссер т. Минкин так и не объявился, то ли сам раздумал, испугался такой географии, то ли его кто-то счел неподходящим для эпопеи. Так что, в Воркуту я отправился один.

Дорога до Воркуты, с долгими стоянками в Кирове и в Котласе, занимала тогда несколько суток. Перезнакомившись с соседями по вагону, я наконец сообразил, куда еду. У большинства наших пассажиров имелось разрешение на свидание с близкими родственниками, которые «сидели». С сыновьями, мужьями, отцами, матерями.

А.П.Чехов рекомендовал писателям ездить третьим классом? Истинно так, историй я за эту дорогу наслушался на неполное собрание сочинений, но для соцреализма они не годились. На частых остановках бабы прямо к вагону подносили горячую картошку, соленые огурцы, крутые яйца, курят, водочки по коммерческой цене, в каждом буфете — пирожки с повидлом (хлеб был еще по карточкам).

На вторые, что ли, сутки в вагон зашел вежливый товарищ: «Кто тут из кино?.. Полковник Иванов просит вас».

Соседний прямой до Воркуты, тоже общий вагон, но почище нашего, с электричеством, и три яруса полок белеют аккуратными постелями — здесь едут сотрудники, инженеры, вольнонаемные.

С Ивановым, замполитом комбината «Воркутуголь», мы как-то сразу сошлись — он был похож на моего друга полковника Солодовникова и показался мне человеком спокойным, надежным, какому хочется тут же доверить любой участок хоть на войне, хоть в тылу. Действительно, простой русский человек (даже стыдно писать такой штамп). Александр Иванович не рисовался, а был, существовал — подлинный, невыдуманный, естественный. Видимо, эпоха нуждалась в таких.

Вдумчивый читатель (если мне повезет на такого), пожалуй, здесь поморщится: какой неразборчивый тип этот автор — с кем он с ходу вступает в доверительные отношения? Или врет, небось поджилки тряслись от таких контактов? Прошу поверить, изо всех сил стараюсь сейчас вспомнить, как это было, хотя поведение мое тогдашнее нынче кому-то покажется глупым и беспринципным.

Так вот, наша беседа, обходя нежелательные темы, текла легко и непринужденно. Не сговариваясь, мы делали вид, что они не существуют вовсе. Иванов предложил мне переселиться в их комфортабельный вагон, но я отказался — у нас уже компания сложилась, пулька, да и устроились терпимо, здесь же надо было кого-то лишать обжитой полки. Мы проговорили, стоя у окна, полдня, как старые, добрые знакомые, и продолжали беседовать и завтра, и послезавтра. Я, помню, сказал: «Хочу повидать Каплера, у меня к нему письма от товарищей». Иванов повел плечом: «Пожалуйста, он же не в зоне».

Шесть суток пути, жары, пыли, жесткой полки, одуряющего преферанса, немыслимых стояний по десять часов кряду. За Полярным кругом — уже ни деревьев, ни баб на станциях с чугунами горячей рассыпчатой картошки, с воблой и малиной. Незаходящее солнце над километрами колючей проволоки, вышками, бараками, редкие кустики, какие-то люди, копошащиеся поодаль от дороги.

Особенно нудными показались последние часы, когда мы то и дело останавливались, пропуская встречные угольные эшелоны. На одной из таких остановок, на подходе к Воркуте, полковник пригласил меня — за ним подошла машина, но я поблагодарил и отказался: уж доеду с попутчиками.

— Тогда вас встретят.

И точно — не успел поезд окончательно затормозить перед станцией, в вагон ворвались двое штатских, пробились ко мне против течения: «Вы из кино?» — и, подхватив мой чемоданчик и портфель, бесцеремонно отстраняя других пассажиров, выбрались на перрон. Тут стояла «эмка» с лимонными занавесками на окнах.

Езды нам было минуты три. Машина описала аккуратный прямоугольник — два-три квадрата зеленого газона — и остановилась у одноэтажного бревенчатого домика с большими окнами и парадным крыльцом. Это была гостиница для привилегированных гостей. Как мне объяснили встречавшие, бывшая квартира генерала. Тихая, словно мышь, пожилая заведующая, явно из заключенных, препроводила меня в кабинет: «С приездом. Ванна готова». Старший из встречавших деликатно осведомился: «Как у вас желудок?» «Нормально», — говорю.

Оказывается, товарищ интересовался, не нуждаюсь ли я в диете. На круглом столе кипящий электрический самовар, покрытые свежей простыней свежие овощи, сливки, рыбка, котлетки...

Я раздвинул плотные, цвета хаки, фланелевые шторы — солнце будто остановилось в белесом небе, даром что полночный час. За окном на лесах стройки без суеты и лишнего шума работали люди. Присмотревшись, я увидел у них на спинах пятизначные номера. Раньше наблюдать такое я мог только в антифашистских фильмах. И, честно говоря, все эти явные знаки каторги — вышка, колючка, солдат с овчаркой — ничего, кроме любопытства, не вызвали, не испортили моего настроения блаженной расслабленности после долгого лежания в ванной, смывшей пыль и оторопь долгой дороги.

Ужин я не одолел, поковырялся вилкой в салате, выпил стакан чаю, с наслаждением вытянулся на свежайших простынях и, несмотря на усталость, долго не мог заснуть. Пока не встал, не задернул шторы и не устроил себе ночь.

Разбудил меня зычный звонок. Я услышал в коридоре голос заведующей: «Он еще отдыхает, гражданин генерал». Я сообразил, что речь обо мне — других постояльцев в доме не было, — и крикнул: «Не сплю!» Женщина сказала: «Сейчас-сейчас... — И чуть громче мне: — Возьмите трубочку, вас — генерал».

Я услышал в трубке шумное дыхание.

— Мальцев говорит... Как себя чувствуете? Приняли вас нормально?

— Спасибо, — отвечаю, — все отлично, здравствуйте.

И опять дыхание.

— Хорошо... Пожалуйста, заходите.

— Когда прикажете, Михаил Митрофанович?

Я уже понял, что генерал здесь один, и имя его легко запомнилось.

— Когда хотите... В час заходите.

Я определенно почувствовал себя Хлестаковым — не за того принимают. Посмотрел на часы — ровно восемь.

Непривычная к прозе рука развозит тут излишние, ненужные подробности. Нельзя же всерьез описывать, как брился, не отрывая глаз от немого кино за окном — от вышки с часовым, от людей с номерами на спинах, — как расспрашивал гостиничную хозяйку Сарру Осиповну, давно ли она тут и каково ей живется. Оказалось, так давно, что ей уж и ехать отсюда некуда, незачем, нигде не ждут, некому. Спокойно так, не жалуясь, рассказала она, что и на общих работах побывала, и хлебнула разного, а сейчас-то все у нее хорошо, тут нетрудно... Генерала похвалила: очень хороший, не антисемит.

Времени у меня было еще полно, и я, взяв письма Каплеру, отправился на его поиски. Было известно, что он работает фотографом. В «Службе быта «Динамо» словоохотливые парикмахеры и фотомастера мне объяснили, что до него надо пройти еще метров триста по бульвару — так называлась травка, огороженная низким штакетником и в ней четыре ряда тощих, дрожащих саженцев.

С трудом отвязавшись от общительных динамовцев, горячо интересовавшихся, что слышно в Москве, я двинулся дальше и через несколько минут на избенке в три окна нашел вывеску фотоателье Промкооперации.

С знаменитым и популярным в те годы Каплером я до этого знаком не был. По поводу его ареста ходили фантастические слухи, которые впоследствии оказались чистой правдой. Принял он меня, как друга детства, хотя впервые услышал мою фамилию. Такой это был человек — открытый, веселый, доброжелательный. А может, объяснялось это тем, что с полгода назад в Воркуту приезжали ленинградские документалисты, приятели Алексея Яковлевича и... не нашли времени зайти к нему. Остереглись, побоялись. Видимо, как более опытные товарищи они знали, что следует и чего не следует делать, не то что я, салага, дилетант. В общем, уехали они, не повидавшись, а он их ждал. Я же явился сюрпризом, совершенно неожиданным. К слову сказать, тогда я и думать не думал, что совершаю какой-то геройский акт. Наоборот, был уверен: я советский человек в своей советской стране веду себя нормально.

Мы сидели, говорили о том о сем, и никто нам не мешал. Изредка заходили заказчики. Один такой тип в ватнике, с челочкой, окаменев на миг перед камерой, осведомился: «Гражданин фотограф, а можно на фотокарточке дать такой

оттеночек — прощай, Заполярье?» Каплер согласился: «Можно. Будет стоить на три рубля дороже».

Алексей Яковлевич в заключении располнел и, наверное, от этого выглядел по-домашнему в своей сатиновой толстовке или спецовке. Здесь были и работа его, и жилье. В большой комнате-ателье, куда вход был с улицы, кроме стационарного фотоаппарата стояли еще два-три примитивных осветительных прибора, ширма, светлый и темный задник-фон и переносный отсвечивающий экранчик. В задней маленькой комнате помещались только матрас на чурках (неприбранную постель хозяин предупредительно сгреб в изголовье), табуретка,

На строительстве бульвара. Мальцев первый

стол, заваленный покоробившимися снимками, так что клиентам подчас приходилось самим отыскивать свои. И еще была темная лаборатория-чуланчик с красным фонарем, кюветами, увеличителем. И с дверью — черным ходом. (Чрезвычайно полезное удобство на случай, если, скажем, надо незаметно выпустить невзначай заглянувшую визитершу.) В общем, режим жизни для Каплера образовался тут вполне терпимый, если не считать, что он был зэк и тянул свой срок, а весь его комфорт висел на волоске. Вторая же сталинская пятилетка, еще более неожиданная, чем первая, была для него значительно тяжелее. Но это все будет потом, а сейчас мы превесело провели с ним несколько незаметно пролетевших часов, до слез смеялись, читая тетрадь Александры Яковлевны Бруштейн. Я рассказал все, что знал об интересующих его знакомых. Вдруг он спохватился: «Вы как с генералом условились?» «В час». — «Бегите. Он очень аккуратный человек!»

До управления комбината было недалеко, и я поспел вовремя. В приемной навстречу мне вскочил капитан, назвав по фамилии, поздоровался: «Вас ждут» — и отворил дверь в кабинет.

Михаилу Митрофановичу Мальцеву в ту пору было сорок два года, но его нисколько не портили ни полнота, ни неизбежная при излишнем весе генеральская одышка. Лысеющий круглоголовый блондин, синие глаза, в гневе обесцвечивающиеся, движения и речь как будто неторопливы, однако его со-

трудникам всегда приходилось за ним поспешать и напряженно вслушиваться в то, что он говорил.

Я отдал ему рекомендательные письма от министра внутренних дел Круглова и министра кинематографии Большакова. Жест, которым он, не взглянув на конверты, отодвинул их в стороны, был великолепен — дескать, бумажкам цену знаем, а вот сам-то ты, мил человек, что из себя представляешь?

— Значит, писать будете? — Пауза. — Про перековку? (*Радио в этот день передавало о восстановлении Беломорканала.*)

Я в ответ помычал что-то невразумительно отрицательное.

— Это правильно. — Генерал посопел и прибавил размеренно: — Здесь лагерь. И наша задача — медленное убийство людей.

Вот так! В первую же минуту знакомства. Неизвестному типу. В 1946 году. Я и сейчас, пятьдесят шесть лет спустя, задумываюсь — что это было? Знак доверия? Испытание? Что за гость? Дескать, кто ты? Дурак? Прохвост или чудак, не от мира сего? Ни на людоеда, ни на болтуна Мальцев не походил. Я глядел на него и думал, что его бы мог замечательно сыграть Щукин. Только как передать интонацию его слов — не показную, а еле-еле слышную, глубоко спрятанную горечь?

«Ну, ты, совсем, обалдел? — быть может, воскликнет тут вдумчивый читатель. — Совсем заврался, заливаешься соловьем Большой Лубянки, подсовываешь нам гулаговского генерала в доспехах Гамлета! Неужто за полвека не расстался с иллюзиями?» Расстался. Давно. Но я хочу рассказать все по порядку, как оно было, не скрывая ни собственной слепоты, ни даже, пожалуй, низости.

Пять недель я гостил в Воркуте, каждый день наблюдая в действии героя моей будущей картины. Генерал таскал меня за собою по всем маршрутам необъятного угольного бассейна, демонстрировал успехи, не скрывал грязи стройки, мрака будней, вводил в курс дела, знакомил с людьми. Таким образом он помогал мне, облегчал задачу — представляя меня товарищам эдаким доверенным лицом, открывая передо мною почти все двери и обязывая всех помогать мне.

Лучшего Вергилия, который водит тебя по кругам ада, и представить невозможно. Но, разумеется, никаким гидом он не был — генерал работал. Проверял, направлял, поправлял на многочисленных своих объектах, держа в голове тысячу дел, зная в лицо, по имени, фамилии сотни людей с их достоинствами и недостатками, решая их проблемы тут же, не кладя телефонной трубки. «В чем дело, Литваков? Я же сказал, кювет вскрыть, посмотреть, что там, и закрыть к утру». — «Просчитались с людьми, товарищ генерал».

Строителей аэродрома подводит грунт — он дышит, как живой. На площадке 1000 на 400 метров работают катки, трактора, самосвалы возят торф, песок, но под ногами что-то происходит — сюрпризы мерзлоты. Мальцев идет широким медвежьим шагом, со стороны кажется, что он не торопится, однако следующим за ним приходится почти бежать. «Я недоволен вами, Литваков». И тут же распоряжение на карьер другой нерасторопной службе: «Моего приказа ждете?.. Слушайте, не превращайте меня в няню — договаривайтесь шерочка с машерочкой. А я вечером проверю».

Сначала стараюсь держаться в сторонке, но постепенно понимаю, что не мешаю, скорее, как-то скрашиваю будни, видимо, и генерал нуждается в свидетеле, в независимом собеседнике. Он немного, ну самую малость рисуется, как режиссер, которому зритель не помеха, а, напротив, помогает творить. «Если вы в это даже выгрались, ваша правда — так надо играть». Разумеется, это творчество, созидание — отделяется твердь от хляби. Какое несчастье, что я не могу поделиться такими наблюдениями с Мейерхольдом, которого убили товарищи этого же ведомства.

На Капитальной, самой мощной шахте, час назад произошла авария.

— Жертвы есть?

— Нет, гражданин генерал.

— А кто был на пульте? Статья какая? Он что же, уснул?

Пожилой инженер-шахтинец (двадцать лет за вредительство) докладывает: «Оборудование сильно изношено, наше еще, с Донбасса. Ремонтируем. Но лучше заменить». Он совсем не волнуется, держится на равных.

И Мальцев с ним так же уважителен: «Давайте вместе подумаем вечером, что делать». Берет трубку, терпеливо ждет ответа станции, потом: «Повнимательнее, пожалуйста, к этому номеру». И тут уже другой тон, с лицом начальствующим: «Интересная у вас служба, — шумно дышит, — сейчас десять часов, а вы ничего не знаете... Это для души разговоры, не для дела...»

Я взялся за графин.

— Подождите... Что за вода?

— Некипяченая, товарищ генерал.

— А у вас есть еще какая-нибудь?

— Орсовская, газированная. — И уже несут воду и чистые стаканы.

Четверть часа жесткого разговора, на другом конце провода все напряженно прислушиваются к шумному дыханию телефонной трубки. И снова машина. ТЭЦ. Турбины.

— Сейчас я вас познакомлю. Увидите, какой народ... Вот, это Шварцман Симон Бенционович, так и в метрике записано. Запомните, пожалуйста, так зовут золото.

Знакомимся. Инженер Шварцман полвойны прослужил под началом Мальцева в саперных войсках, сначала они демонтировали и взрывали мосты, строили оборонительные сооружения, потом инженерно обеспечивали операцию по окружению войск Паулюса под Сталинградом и теперь вот здесь. На Шварцмане все энергетическое хозяйство комбината. Это скромный, улыбчивый, на редкость спокойный человек.

— Когда на бульваре свет дадите?

— Пятого, товарищ генерал.

— Я ведь приду — посмотрю, что тогда будет?

— Ничего не будет.

— Хорошо.

Обмен малозначащими словами, но за ними взаимопонимание, давнее сотрудничество, больше смахивающее на дружбу, хоть и соблюдается субординация. Здесь всего несколько фронтовых товарищей генерала, но они задают тон: военная точность, свобода маневра, если ты работник, но немедленная кара, если ты бездельник и обманщик. Команда, которой генерал очень дорожит, и товарищи за ним, как за каменной стеной — спокойно работают в адских условиях лагеря.

Жена Шварцмана, актриса Глебова, которая в здешнем театре играет Сильву, кажется, единственная вольнонаемная. С Каплером они дружны.

Механический завод, еще одна шахта. Вольнонаемные, заключенные, военные — все вместе. Часа три проводим под землей. Инженер и проходчики на ходу решают с генералом какие-то вопросы. То, что все его знают в лицо, не фокус, но похоже, что и он знает всех поименно и кто чем дышит. Свита быстро тает, почти ползком узкими ходами пробираемся до интересующего генерала участка. В кромешной тьме — только луч от лампочки на каске — можно встретить трудягу с обушком и очень серьезной статьей — бандеровца, власовца, просто бандита. Но никакой охраны, нас всего трое — техник показывает дорогу. Генералу с его комплекцией тут тяжеловато, почти лежа на спине, мы сползаем крутым спуском.

— Ну ты, Сусанин, завел...

— Так вы ж велели короче, гражданин генерал. Так ближе на километр.

«Гражданин»? Значит, и этот — заключенный?

(В наши дни, когда гремят взрывы в центре столицы, в подъездах респектабельных домов, а тома дел о нераскрытых убийствах образуют целые библиотеки и еще совсем недавно шахтеры той же Воркуты сидели неделями на мостовой перед Белым домом правительства России и колотили касками по асфальту, эта картинка лета 46-го может сдуру показаться чуть ли не идиллией.)

Проходчик, до которого мы дошли в тот день, потом рассказал мне такую автобиографию, что если бы я только изложил ее более или менее сносно на бумаге, то мог бы считать себя родившимся как писатель. Однако я твердо тогда знал, что ничего этого нельзя, что такое не пройдет и думать нечего, совсем не того ждет от меня общественность. Но и той малости, что можно, оказалось достаточно для написания героического характера. Интересно, о чем думал Маль-

цев, даря мне это знакомство? Все ли он знал про этого шахтера или только то, что это значительный, незаурядный, хороший, хоть и негромкий, человек и должен пригодиться для моего сочинения?

Полярный день, незаходящее солнце, предвкушение удивительной работы, неслыханных сюжетов — все способствовало ощущению праздника. Даже синдром Хлестакова: «В других городах мне ничего не показывали!»

Ритм, в котором жил генерал, был обязателен для всех окружающих. Для меня в том числе.

В три утра выезжаем на Хальмер-Ю. Я пришел без пяти минут — все в сборе. Уехали ровно в три. Чистый вагончик-автодрезина домчал нас до конца ветки за час двадцать. Здесь ждал караван вездеходов.

Трасса на Хальмер-Ю. Горбатая тундра празднует свое короткое лето — расцвела всею флорой: полярные маки, морошка, голубика, княженика, но ее зеленый ковер обманчив, в низинах — болото совсем жидкое, и тогда дорога, обозначенная следами гусениц, еще расширяется метров до трехсот — тяжелые вездеходы нащупывают путь. Я только задремал в просторной кабине, генерал приглашает на воздух — в кузове головной машины, свободном от груза, несколько человек — инженеры, снабженцы.

— Я на этих вездеходах строительную погоду сделал. Зимою мы их на лыжи ставим. Замечательно работают.

Небо без единого облака, под бессонным солнцем ослепительно сверкает разнотравье, встречный ветер несет ароматы цветов. А под нами — уголь.

— Два месторождения проехали. Это так называемое Верхнее Сыр-Ягинское.

Называются цифры, марки, глубина залегания. Мне это все не важно — ясно, что много очень.

Глупые куропатки лезут прямо под колеса вездехода. Тормозим. Расчехляются припасенные на этот случай ружья. Палят дуплетом, каждый выстрел — несколько тушек. Через пять минут в углу кузова большая куча дичи — обед для всей компании. Стреляли бы еще, но, только остановились, на нас накинулись тучи комаров, от которых никакого спасу, да и двигаемся по расписанию. Поехали — встречный ветер освободил нас от кровососов. Прибыли на Хальмер-Ю в начале девятого.

И снова круговерть дел, проблем, хождения по объектам. Масштабы работ поражают, ежечасно возникающие препятствия кажутся непреодолимыми.

Знакомая по многочисленным хроникам, фильмам манера советского начальника, который шествует впереди всех по объекту, как Петр Великий, а за ним рысцою поспешает многочисленная свита, восхищенно внимая ценным указаниям по всем вопросам, когда все знают, что ничего тут не изменится. Но вот здесь-то все именно и меняется, решается, строится.

В десять вечера выезжаем в совхоз. Второй час белой солнечной ночи, и мы на месте. М.М. садится к телефону и получает полную картину происходящего на комбинате: было несколько сильных грозовых разрядов, так что молния разрушила где-то линию ТЭЦ — Хальмер-Ю, там погас свет и шахты стали...

Зимой такие аварии еще вероятнее — жестокая пурга, шахта обесточена, лишена вентиляции, в ней опасно накапливается газ. Наверху в тундре под штормовым ветром люди Шварцмана восстанавливают опору — вытаскивают из-под снежных завалов тонны кабеля, и все это в кромешной тьме полярной ночи. Ветер сбивает с ног, срывает с опоры верхолазов... Хорошо сочинять такие мрачные эпизоды в солнечный, безветренный, бесконечный день. Но там, где героям смертельно трудно, сценаристам лафа. И самое главное — все правда. Даже можно пожертвовать героем-двумя: убивает же не конвой — природа.

В совхозе меня совершенно сразил сангородок. Целый барак — палата рожениц, десятка три беременных женщин. Как только они ухитряются в условиях режима?

Претензии по поводу белья и мыла.

— Какая у тебя статья?

— 59-3.

Генерал оглядывается — часть барака белеет постельным бельем, как вагон

санитарного поезда, в другой — голые матрасы. Он вопросительно смотрит на сопровождающих.

— Опять?

— Так точно, товарищ генерал. Вчера еще все было застелено. Как нарочно, к вашему приезду.

Врач в форме и в халате объясняет мне, как гостю:

— Они продают белье и мыло в обмен на водку. И уследить невозможно.

Генерал недоволен.

— Ничего невозможного тут не должно быть. — Обращаясь к оперативни-

С полковником Ивановым. Пробуем дивную воду из новой скважины

ку: — Выявить покупателей — вольнонаемных уволить и отправить отсюда, а если военнослужащий — под трибунал. — И не дожидаясь дальнейших объяснений: — Повторите, как вы меня поняли.

Тем временем койки поспешно застилаются. Мальцев спрашивает бандитку (от нее действительно пахнет перегаром):

— А с вами как поступить? Не боишься, что урод родится?

— От пол-литры?

На улице сочувствует мне.

— Это, как видите, все не ваши герои. С таким спецконтингентом опера не управляются. Сами оставляют желать лучшего... Одного посредника поймаем, тут же другие находятся...

Бараки для младенцев, чуть ли не целый квартал. Я спрашиваю генерала, как возможно такое воспроизводство в лагере, ведь женская зона отделена от мужской километрами тундры, рядами колючей проволоки.

— Страсти, инстинкты... И колючая проволока не помеха.

Зрелище фантастическое — сам Кампанелла пришел бы в восторг от этого Города круглосуточного Солнца во плоти — маленькие белые коечки в три длинных ряда, чистота, няни в белом (тоже заключенные, но с «легкими» статьями). Младенцы отлично выглядят, матери живут отдельно из тех соображений, что эти забулдыги тычут младенцам селедку и хлеб, а сами выпивают молоко. По часам они приходят кормить, с двух до четырех гуляют с детьми. В отдель-

ной комнате — героиня, родившая тройню, — три кроватки, три образцовых пацана, две няни-зэчки сменяются, несут круглосуточное дежурство. Такова наша социалистическая каторга.

Как такой мармелад не воспел, упустил правдист Величко? Должно быть, ему не повезло — не в сезон попал. Но ничего, я вполне созрел, чтобы восполнить этот пробел, мне и с погодой повезло. И вообще, под впечатлением того, что вижу, я вполне готов впасть в стилистику «Правды».

Прозевал границу зоны. Множество детей — загорелые, шумные — носятся, как под Звенигородом. Это пионерлагерь. Мы их провожали с оркестром.

Глиссер немного оглушает, но 50 километров в час по Усе компенсируют звон в ушах.

Теплицы, открытый грунт. Огурцы, помидоры, капуста, репа.

— Это самая северная культура в мире... — Мальцев ощупывает капустные листья, объясняет, как бороться с капустной молью, каким раствором опрыскивать. И овощи здешние — его детище. Во всю войну не было на Воркуте цинги и пеллагры.

Я спросил его, откуда он все знает.

Он отмахнулся.

— Какие знания! С репой-капустой любая деревенская бабка управляется лучше нашего.

— Но вы и в геологии, и в шахтном деле, и в саперном, и в строительстве фортификаций разбираетесь... И мерзлота, и режим для беременных...

Он посмеялся.

— Не надо преувеличивать. Есть диплом, даже два... Главное же достигается упражнениями. — Подышал, посопел. — Как известно, сапер один раз ошибается, но я ухитряюсь делать это каждый день.

— Не за счет людей?

Кивнул.

— Пытаюсь. Но далеко не всегда получается.

Скромничает. Он серьезный специалист в разных областях. Дотошный, дотошный, жадный до всякого дела, до всякого созидания. И, быть может, главный его талант — неравнодушие к людям, к детям, к жизни во всех ее прекрасных проявлениях.

Только заглушили двигатель, причалили, с берега крик:

— Дядя Мальцев! Покатай нас! — Красивая девочка лет десяти в одних трусенках летит с кручи, скользя босыми пятками по пыли и траве. — Покатай нас!

— Только давайте уж все, сколько вас тут? Ты, дочка, чья?

— Кийко Таня!

— Молодец. Собери побольше ребят...

А они уже сыплются сверху, чуть не на головы нам. Открытая кабина глиссера набивается битком, босые ноги на кожаных диванах, визг, смех. Взревел двигатель, поднялся гребень пены, унеслись.

Дети служащих, вольнонаемных, рабочих, инженеров, шахтеров, строителей.

— Таких дней, как нынче, здесь раз-два и обчелся. Грех не использовать. Восемь месяцев в году они не то что солнца — света божьего не видят.

Мы в охотку поплавали в прозрачной, холодной Усе, сидим на берегу. Подошли два мужика, пожаловались, что обошли их медалью за доблестный труд. Я вызвался записать фамилии, благо, блокнот под рукой.

Генерал через неделю напомнил мне:

— Как фамилии тех товарищей в совхозе? Первый Никифоров...

Вот такой срам на мою голову — а я, праздный пижон, забыл про них. Но генерал обо всем помнил: не голова — машина. Сейчас сказали бы: компьютер.

Как-то я решился, спросил у него, за что сидит Каплер.

Он подышал.

— Кажется, хотел с немцами остаться?

Я за голову схватился.

— Михал Митрофаныч! Какой дурак вам такую чушь ляпнул! Алексей Яковлевич — еврей, автор ленинских картин, антифашист... То есть войди они в Москву — первый фонарь для него.

Мальцев согласился, кивнул.

— Ну вы мне напомните... — В том смысле, что наведет справки.

Я, естественно, напоминать не стал. На такое можно решиться только раз, мало ли что, еще повредишь человеку. Но через несколько дней, после селектора, вдруг генерал сказал мне:

— Так что вы про Каплера спрашивали?

Достал из сейфа тоненькую папочку, открыл. И, озабоченно посопев, раз-

А.Каплер и актриса Н.Копелянская

вернул ее ко мне. Там, под железкой скоросшивателя ничего не было, кроме тоненького листочка папиросной бумаги на одну закрутку — три машинописные строчки: 58-10, пять лет, еще какие-то цифры, смахивающие на шифр.

Больше мы к этому вопросу не возвращались. Должно быть, генерала осведомили. Была тайна «дела Каплера», о которой вслух опасно было судачить — можно было запросто те же пять лет схлопотать по 58-й, пункт десять. Сейчасто все знают о его платоническом романе со старшеклассницей, дочкой вождя. Она сама об этом написала в своей книжке, так же как и об антисемитизме папы. И о «Письмах из Сталинграда» — через «Известия» Каплер слал приветы «дорогой Светлане», что его и погубило.

Алексей Яковлевич был рыцарем. Он посылал Златогоровой деньги из лагеря, из тех несчитанных кучек трешек и пятерок, что громоздились на столе в задней комнате его фотографического заведения. Его роман с замечательной Токарской пережил и лагерные сроки. А последняя его страсть, жена и муза — поэтесса Ю.Друнина, была окружена таким вниманием и любовью, что после кончины А.Я., несмотря на все внешнее благополучие — она даже депутатом Думы была, — не перенесла потери и одиночества и наложила на себя руки.

Красивым, легким, в лучшем смысле этого слова, добрым товарищем Каплер оставался до последнего дня жизни. А вот Моцарта лагерь в нем, кажется, убил — так легко, как до ареста, ему уже после не писалось. Глава нашего сценарного цеха, самый блистательный ведущий телевизионной «Кинопанорамы», был он популярен и любим, но своей главной книги не написал.

На Воркуте мы виделись с ним почти ежедневно. На мою просьбу захватить в очередную поездку по комбинату Каплера и генерал, и замполит Иванов охотно откликались. Не было нужды даже в аргументах, дескать, фотографии каких-то объектов, пейзажей могут мне пригодиться в работе. Снимков, никакого отношения к делу не имеющих, скопилось у меня множество, в том числе, например, мы с гражданином фотографом корчим уморительные рожи над газетным листом. А это между тем номер нового органа ЦК партии «Культура и жизнь» с Постановлением о Зощенко и Ахматовой. Впрочем, нижняя половина этого снимка, на котором вся эта хреновина отчетливо читалась, аккуратно отрезана — сказался зэковский опыт Каплера.

Помню, как вижу в окне: он идет ко мне, старательно огибая по деревянному тротуару квадрат газона, вместо того чтобы пройти, как все, протоптанной тропкой, по диагонали, перешагнув через низенький штакетник. Когда я обращаю его внимание на эту странность, он смеется. Он и не замечал. Рассказал, как весной 42-го года в Ташкенте, куда был эвакуирован Комитет по кинематографии, он отправился на свидание к М.И.Ромму, который был тогда замом И.Г.Большакова. Было жарко, Каплер не надел пиджак, а о том, что оставил в его кармане документы, вспомнил, уже войдя в величественный подъезд правительственного здания, на первом этаже которого обосновался Комитет по кинематографии СССР.

Соваться без паспорта в бюро пропусков было бессмысленно. Каплер подошел к открытому окну, за которым был виден Ромм.

— Миша! Здравствуй, я паспорт забыл.

Ромм, несколько поколебавшись, сказал:

— Полезай прямо тут...

И Каплер влез в окно.

Поднялась суматоха, о которой увлеченно обсуждающие судьбы отечественного кино мастера и не подозревали. Правда, раза два открывали дверь какие-то военные чины, но, увидев замминистра, спокойно беседующего с посетителем, и не обнаружив никакого намека на диверсантов, исчезали.

Поговорили часа два, и гость собрался уходить.

— А как я выйду?

— А как пришел, — легкомысленно откликнулся Ромм.

Но пижон без паспорта, вылезающий из окна Совнаркома Узбекистана, тут же был схвачен, ощупан и подвержен строжайшему допросу в комендатуре. Пришлось самому зампреду Кинокомитета Ромму идти выручать товарища и удостоверять его светлую личность.

Случай смешной. Мы смеялись, но теперь ученый Каплер дисциплинированно шагал по дощечкам и отстригал половину карточки, на которой прочитывались имена Зощенко и Ахматовой в Постановлении ЦК. Впрочем, после Воркуты — первой своей сталинской пятилетки — Алексей Яковлевич, вопреки запрету, заехал на пару дней в Москву, за что немедленно получил новый срок, и в Инте ему было уже не так комфортно, как у Мальцева. Даже на общих работах с тачкой довелось походить.

Но вернемся в лето 46-го. Ночные часы селекторного отчета у генерала — как увлекательный театр. На огромной территории комбината люди разных судеб, характеров и нравственных качеств, связанные одним делом, единой волей и неволей, объяснялись, публично исповедовались, ссорились, наносили друг другу удары, часто нешуточные, доискивались до истины и терпели поражения. Мне казалось, гласность тут торжествовала стопроцентная, как нынче говорят, прозрачность. Никуда не укрыться от десятков, сотен глаз товарищей, которые, хоть и на расстоянии, видят тебя насквозь. Тут не соврешь, не украдешь. Счастье их всех заключалось в том, что арбитром, душой всего дела оказался здесь не бурбон, не тупой, жестокий карьерист, какими тогда в подавляющем большинстве были наши руководители, подконтрольные только вышестоящему руководству, а человек честный, талантливый, масштабный, авторитетный. Строитель, одержимый марсианской жаждою творить, жизнелюб, неравнодушный к радостям бытия. Он вовлекал всех окружающих в бесконечный круговорот дел, и люди охотно шли за ним, становились такими же двужильными, бессонными, смелыми, не боялись рисковать, уверенные, что Мальцев в случае чего непременно заступится.

После многочасового ночного селекторного совещания он отдыхал, как актер, отыгравший трудный спектакль, но и в два часа ночи мог зайти хоть тот же давно расконвоированный «вредитель» со своими нуждами, то есть не своими, а шахты Капитальной: ствол, решетак, крепежник. Выглядел старик страхолюдно, это только в сказках испытания и лишения красят героя, но еврейская фамилия его звучала еще кошмарнее, какой-то синтез Каценельбогена с Боймстрахером (какой стыд, что я не записал, не запомнил эту чудную фамилию!). Он тут уже давно был как дома, иного дома у него не было нигде, и привычное «грждгнрал» он произносил, как «дорогой мой». Мальцев же явно предпочитал его общество любому другому. Только тот вышел, заручившись поддержкой генерала, как присутствовавший при конце беседы красавец полковник, зам по режиму, стал настойчиво перечислять какие-то нарушения, которые позволяет себе старый зэк. Мальцев нетерпеливо выслушал донос и, посопев, сказал: «Оставьте старика в покое». И, предупреждая возражения, шумно выдохнул: «У меня всё». Когда полковник, сверкнув лакированными сапогами, вышел, вслед ему прозвучало: «Типичная опера». Боюсь, что этой емкой характеристикой он награждал и своего министра товарища Круглова. И совсем уж неправдоподобным мне и тогда показалось, как он в третьем часу ночи разговаривал по телефону с самим Лаврентием Палычем. Грузно налегши на стол, облапив трубку, он слушал, слушал, не выражая ни малейшей радости и только время от времени выдыхая единственное: «Нет, это мы не можем... Нет, не можем... Этого мы не можем». То есть с самим Берией генерал был в чем-то решительно не согласен.

Естественно, меня все это не касалось. Я сидел в сторонке, листая приготовленные для меня книги по разработке угля. Как-то Мальцев пригласил на «Сильву». Я спросил, а почему у него в театре поставили именно оперетту.

Он объяснил: «Посоветовался я с товарищами... Мы тратим миллион рублей в день, коробку можем поставить за три недели, есть специалисты по оборудованию сцены, акустике, ценные кадры, известные актеры: Печковский, Токарская... Они не для общих работ... Создадим драматический театр? Ну, все в один голос: «Михал Митрофаныч, пощади! На работе у нас драмы, в жизни сплошь драма, так вы и для отдыха, вечером — драму? Давайте лучше что-нибудь веселенькое...»

Спектакль оказался вполне приличный, и вольная Глебова, жена Симона Шварцмана, и заключенные — комики и лирические актеры — играли весело и вдохновенно. А в антракте мне сунули записочку: з.к. Головин очень просит навестить его за кулисами. Смотрю на сцену — вертлявый, моих лет, во фраке, Бони, второй герой. Но мне было известно, что он убийца Зинаиды Николаевны Райх, жены Мейерхольда. Тогда я порвал записку на мелкие кусочки и кинул в урну. А сейчас, через много лет, вспоминаю об этом со стыдом — не имел несчастный артист никакого отношения ни к убийству, ни к шпионажу, слухи эти распускали сами органы, чтобы замаскировать собственное преступление. Не знаю, как я выглядел на почетном месте рядом с генеральской семьей, что думал обо мне Головин, когда, сменив фрак на арестантскую робу, еженощно отправлялся в зону. Быть может, у него была нужда о чем-то меня расспросить, что-нибудь передать родным. И, главное, мне-то это ничего не стоило, и по молодости или по глупости я ничего не боялся. Просто верил утечкам из ведомства моего генерала.

Боюсь, терпение читателя уже лопнуло из-за моих настойчивых попыток отделить моего героя, вопреки данным его послужного списка, от небезызвестного ведомства. Ну никак не избавиться от тогдашних химер! Но как я был счастлив, когда нашел поддержку у самого А.И.Солженицына. Уж его-то никто не заподозрит в симпатии к МВД. Во втором томе «Архипелага ГУЛАГ», этой энциклопедии советской жизни, он признается, что знал одного хорошего энкаведешника — полковника Цуканова, начальника марфинской спецтюрьмы: «...Зла от него не видел никто, добро видели все... Он был немолод, служил в МВД долго. Не знаю — как. Загадка. Да вот еще Арнольд Раппопорт уверяет меня, что инженер-полковник Мальцев Михаил Митрофанович, армейский сапер, с 1943 по 1947 начальник Воркутлага, был, мол, хороший. В присутствии чекистов подавал руку заключенным инженерам и называл их по имени-отчест-

ву. Профессиональных чекистов не терпел, пренебрегал начальником Политотдела полковником Кухтиковым. Когда ему присвоили звание гебистское — генерального комиссара третьего ранга, он не принял (может ли так быть?): я инженер. И добился своего: стал обычным генералом. За годы его правления, уверяет Раппопорт, не было создано на Воркуте ни одного лагерного дела... Жена его была прокурором города Воркуты и парализовала творчество лагерных оперов. Это очень важное свидетельство, если только А.Раппопорт не поддается невольным преувеличениям из-за своего привилегированного инженерного положения. Мне как-то плохо верится: почему не сшибли тогда этого Мальцева? Ведь он должен был всем мешать! Понадеемся, что когда-нибудь кто-нибудь установит здесь истину. (Командуя саперной дивизией под Сталинградом, Мальцев мог вызвать командира полка перед строем и собственноручно его застрелить. На Воркуту он и попал как опальный, да не за это, за другое что-то.)...»

Про застреленных Мальцевым перед строем командиров мне слышать не доводилось, откуда А.И. это взял, он не пишет. И про то, что Воркута была для Мальцева опалой, не знаю, возможно, кому-то из командующих он и не угодил, но скорее похоже на то, что всесильный Берия заграбастал его из армии, как забирал отовсюду ценные кадры на самые ответственные участки своих безбрежных владений. Может, потому и позволялось Мальцеву что-то сверх, как позволялось Королеву, Курчатову, Туполеву, Сахарову, физикам... И не только гениям, но и простым хозяйственникам, сильным организаторам крупных, как нынче говорят, проектов. Их могли и сажать, и организовывать «под них» шарашки, а затем увешивать звездами и т.д. Нужные были люди, не то что какие-нибудь там писатели, философы, артисты, без которых Сталин мог и обойтись.

Замполит в августе 46-го был другой. Все остальное охотно подтверждаю: Мальцев был белой вороной, встречались еще такие, но крайне редко. И насчет Иды Наумовны, его жены, прокурора города, все чистая правда. Пышная, под стать генералу, красавица, похожая на знаменитую Эмму Цесарскую — Аксинью первого «Тихого Дона». Конечно, за таким мужем работать ей было спокойно, но ведь она еще и «парализовала творчество лагерных оперов».

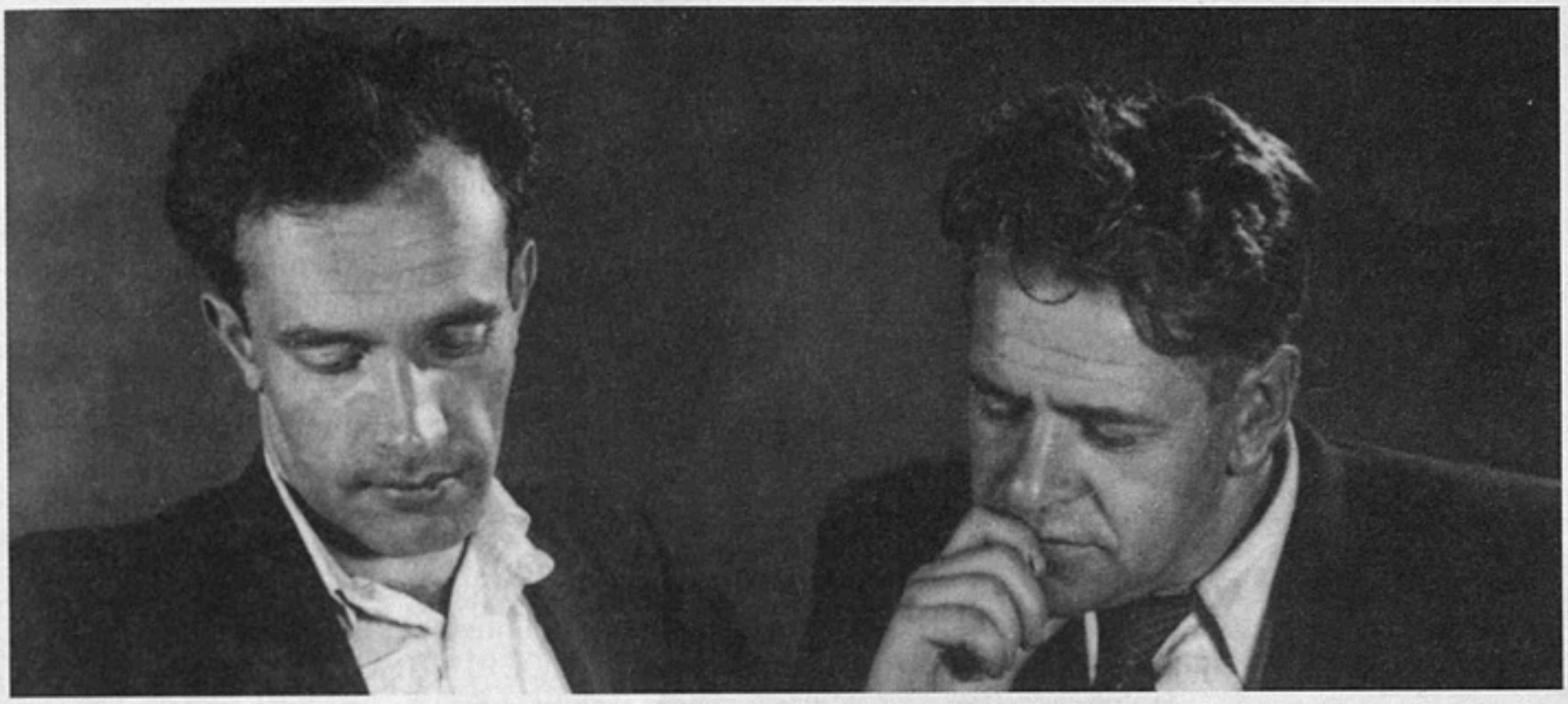
Прелестные библейские очи, премило картавила, надежная подруга, побывала с мужем во многих переделках. Положение первой леди несла с ненаигранной простотой — власть у нее была такая, что не было нужды пыжиться. Вообще, видывал я на своем веку генеральш — не лучшие представители породы человеческой. Ида Наумовна представляется мне на голову, на порядок выше всех известных мне сановных жен.

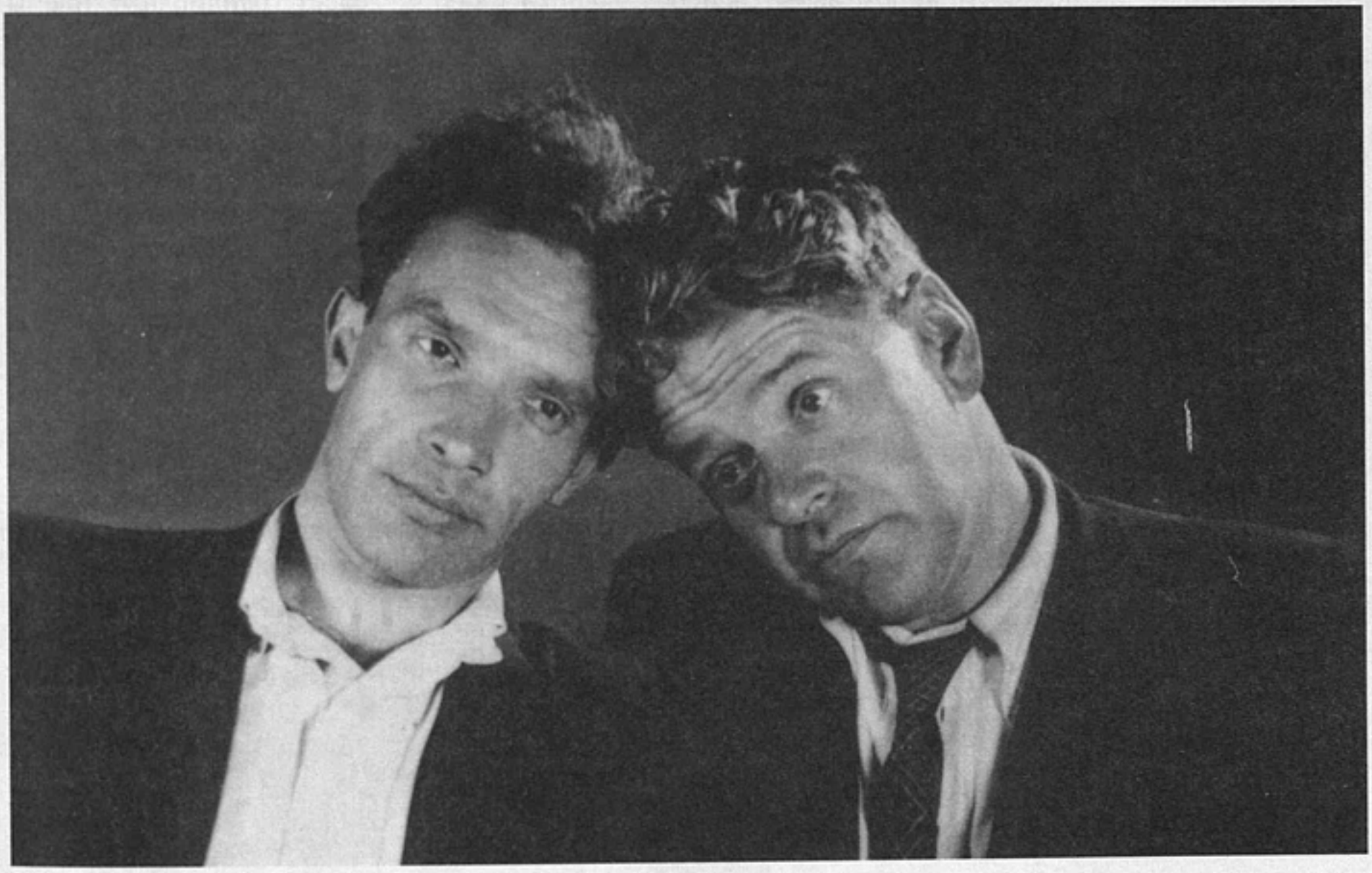
Кроме того, она была гостеприимной хозяйкой. Обедать у Мальцевых было одно удовольствие. Стол в их просторной квартире был рассчитан человек на двенадцать, но мы были обычно втроем, иногда еще какой-либо заезжий гость. Покрытая скатертью часть стола уставлена закусками, их одних хватило бы, но дальше следовал обед по всей форме. И я никогда не видел в доме никакой обслуги — хозяйка сама уносила тарелки, возвращалась с суповой вазой и т.д. Атмосфера была непринужденная, много смеялись, рассказывали анекдоты только пристойные, вспоминались смешные случаи. Михаил Митрофанович за обедом выпивал пол-литра разбавленного спирта, однако гостю не подливал: «Есть обязательно, пить же — по потребности».

После первого такого обеда я проснулся на следующий полдень. Генерал же, поспав часа полтора, возвращался на работу. Его день, таким образом, с шести-семи утра до двух ночи, минус трехчасовый обеденный перерыв, длился шестнадцать-семнадцать рабочих часов. И всегда он был в полной форме, в кабинете, на объекте, на колесах. Комбинат, шахты, стройки жили круглосуточной трудной, тревожной жизнью и требовали его участия, решений. Война, Заполярье, лагерь, спецконтингент, спецзадания, спецусловия, спецснабжение, особый режим, строгий режим, «сов. секр.».

При этой дикой загрузке Мальцев не забывал обо мне. И не то чтоб очень уж полюбил или зауважал, а просто порядка ради интересовался: «Куда пропали?» Может, я запил, загулял, не работаю или нуждаюсь в помощи, хотя от него ежедневно приходили люди, приносили книги, фотографии из архива, документы. «Куда вы пропали?» И я являлся на ночной селектор, отчитывался о проделанном, благодарил за помощь.

Разумеется, в моих дневниках, записных книжках не один Мальцев. Там десятки фамилий, за каждой своя история, судьба, характер. Геологи, ученые-мерзлотники, овощеводы, строители, горняки. Каждый мог бы стать героем книги, фильма. Для этого следовало бы бросить Москву, кино, всё, поселиться





здесь (Мальцев нашел бы для меня должность, скажем, историка строительства комбината), влезть в шкуру каждого человека (о таком как будто мечтал Альберт Эйнштейн) и записывать с утра до ночи их рассказы... Стыдно сказать, но в те дни я чувствовал себя совершенно счастливым, как золотоискатель, застолбивший лучший участок на жиле, как дебютант, получивший главную роль.

Помню, звонит начальник Торга: почему обедать не приходите? А я каждый день в гостях — у героев своего будущего фильма. Или у себя принимаю. Хлопоты охотно берет на себя моя пожилая Мирандолина Сарра Осиповна. Приехали, например, из Ленинграда популярные певицы Надежда Копелянская и Зинаида Рикоми с концертами, платными и шефскими. Между тем у Рикоми здесь муж — военный летчик, самолет которого сбили над Германией, хлебнувший

Это мы с Каплером читаем новую правительственную газету «Культура и жизнь» с постановлением о Зощенко и Ахматовой. На снимке был отчетливо виден заголовок: «О журналах «Звезда» и «Ленинград» и т.д., который Алексей Яковлевич отрезал. На всякий случай

фашистского плена, а теперь мотающий срок в родном, социалистическом лагере. Рикоми добилась, чтобы его выпустили на три дня из зоны. И вот мы целой компанией гуляем по бульвару. К нам присоединились Шварцманы, Токарская. Каплер фотографирует актрис на качелях. Потом вечеринка, шутки, смех. Таков быт. Неправдоподобно?

И вдруг, как будто ни с того ни с сего, настроение резко падает. Теперь-то я думаю, сколько б ни старался я тогда делать вид, что в упор не вижу очевидного, лагерь давил на психику. Даже если бы все эти многие, многие тысячи людей, лишенные дома, семьи, счастья обнять любимую, ребенка, друга, топающие в опорках под окрики конвоя и лай собак, попали бы сюда по справедливости за тяжкие преступления, то и тогда соседство их, их беда присутствовали бы ежечасно, растворенные в воздухе Заполярья. Соседство любой тюрьмы тягостно. Но у нас-то на одного уголовника приходилось десять сидящих зря, как Зинин летчик, как Каплер, как старый и молодой шахтеры, как большинство из тех, кого я здесь встречал.

Нет, мне и в голову не приходило написать о них, о лагере правду. Да я и не смог бы. Что я знал о быте бараков, о том, каково тут на общих работах, каково вообще жить в неволе, с номером на спине, на рукаве, в разлуке со всем, что тебе привычно и дорого, без надежды на лучшее будущее? Обо всем этом, об арестах, допросах, пытках, унижении, этапах, об уничтожении всего человеческого в человеке напишут Солженицын, Евгения Гинзбург, Шаламов, другие мученики. И их книги ускорят падение режима СССР, КПСС, КГБ.

Но до этого, то есть до конца века, еще далеко, мы еще в его середине, еще над всем миром высится победоносный Сталин, лелеет грандиозные планы уничтожения ближайших соратников, противных ему народов, континентов и много чего еще...

И я, величина совершенно несопоставимая с теми материями, которые задеваю, не уверен, что справлюсь с задачей слудить эпопею. Наоборот, меня одолевают предчувствия, что не оправдаю доверия работодателей, не смогу расплатиться за все внимание, роскошества, ласку, которыми меня здесь одарили.

Однажды утром все вдруг и вдрызг испортилось: ледяной ветер, дождь, хмарь — без сапог, свитера, непромокаемого плаща на улицу носа не высунешь. Нет-нет, о том, чтобы застрять тут надолго уже не могло быть и речи — и день совсем скоро станет ночью, и я уже не гость, а неизвестно кто, и герои вот-вот превратятся в упырей. Я скис, как козьмапрутковский юнкер Шмидт. Совершенно бесполезно было бы здесь распевать: «Погоди, безумный, скоро лето возвратится». Единственное утешение — твои неприятности такая чепуха по сравнению с окружающими обстоятельствами, совершенный вздор.

Сейчас я уже не отделю фактов жизни, то есть то, что сам видел, что мне рассказали о себе люди, достойные доверия, от того, что придумал. Я вцепился в Мальцева, так как он существовал не только в моем воображении, и я надеялся, что этого характера, его правды хватит мне для того, чтобы не слишком завраться, не потерять лицо и ухитриться проскочить в узкую щель между возможным и действительным...

Окончание следует

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

Союз Журналистов
Невский пр-т, 80

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

Кинотеатр «Родина»
ул. Караванная, 12

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

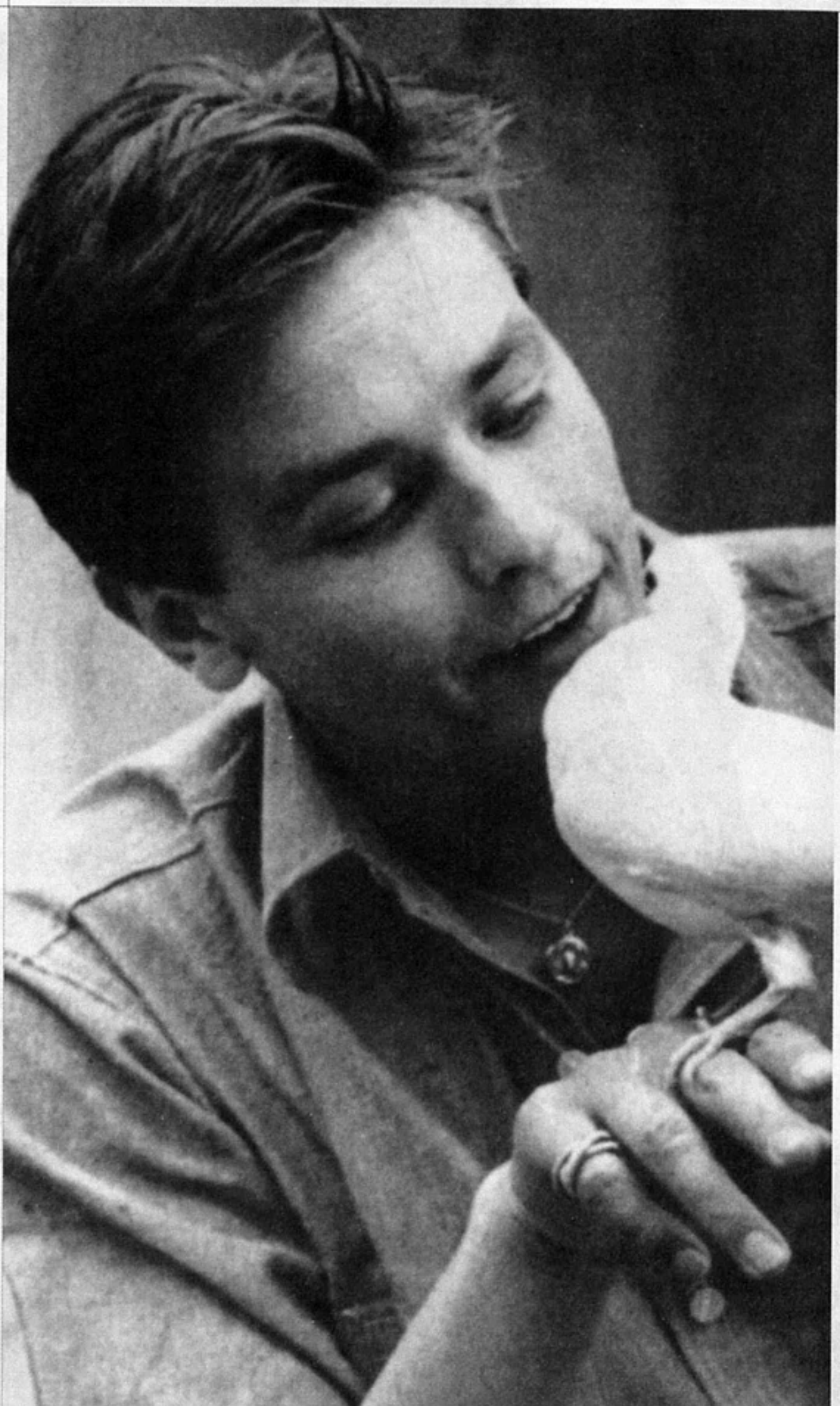
Торговая фирма «ДЛТ»
ул. Большая Конюшенная, 21/23

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

Аэропорт «Пулково-1»

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Ч Т Е Н И Е



Ален Делон

БЕРНАР ВИОЛЕ

Тайны Делона

Глава I. Сын

«...Однажды подруга сказала мне: «Ты обречена была жить с ним одна, ибо другой такой любви не бывает, — вспоминает Эдит Булонь, мать Алена Делона, и с горечью продолжает: — И это так. Я была его вещью. Я готова была ради него на все. Одна женщина в его жизнь входила, другая выходила, а я всегда оставалась с ним. В конце концов, и впрямь, чтобы мы могли жить с ним вдвоем, понадобились его безотцовщина и то, что он был моим единственным сыном».

Этот сын, которого Мунетта, как ее называли близкие, любила больше всех на свете, появился на свет в четвертом часу утра 8 ноября 1935 года. В метрике значится, что Ален Фабьен Морис Марсель Делон родился в Со, департамент Верхняя Сена, от отца по имени Фабьен, управляющего компании, и матери Эдит, урожденной Арнольд, 1911 года рождения, фармацевта по профессии.

Супруги поселились в небольшом городке Бур-ла-Рен, стоящем на автостраде в Орлеан, в восьмидесяти километрах от Собора Парижской Богоматери.

Эдит было двадцать лет, когда она увлеклась Фабьеном Делоном. «Фафа», как она его нежно называла, — корсиканец по происхождению. Будто бы он был из рода графов Рамолино де Колль'альто, по материнской линии связанных с Наполеоном, что, однако, так и не было доказано, но Эдит и Ален долго этому верили. В Бур-ла-Рен, где поселились супруги, Фабьен заправлял кинотеатром «Режина» в доме номер 3 по улице Амбаркадер, сегодня улице Рене-Рекель. Кинотеатр был официально открыт 18 сентября 1931 года. Название придумала Эдит, которая бросила работу в аптеке и стала контролером. На всю жизнь Ален сохранил детские воспоминания о красных плюшевых креслах кинотеатра, в котором дневали и ночевали его родители. В начале 1960 года «Режина» была закрыта, в этом здании сначала открыли мясную лавку, а потом — магазин канцелярских принадлежностей. Тридцать лет спустя местный муниципалитет предложит актеру возглавить новый культурный центр. Он получит название «Режина — Ален Делон». «Круг замкнулся», — скажет Делон.

Мальчик не обладал спокойным нравом, он «вносил повсюду бедлам, — вспоминает Эдит, — и требовал к себе постоянного внимания. Когда я держала его на коленях, ни один ребенок не мог подойти ко мне. Он выхватывал у меня связку ключей и начинал отчаянно молотить ими подошедшего».

Алену не было трех лет, когда родители разошлись по взаимному согласию. Каждый хотел начать жизнь сызнова, не уезжая из Бур-ла-Рен. В 1939 году Эдит вышла замуж за Поля Булоня, унаследовавшего колбасную лавку на Гранд-Рю, главной улице города.

Заведение Поля Булоня весьма популярно в округе. В нем работали шестнадцать человек. Эдит сидела за кассой и, благодаря своему юмору, способствовала созданию дружеской атмосферы в торговом зале. «Мама вела себя в лавке,

---

Фрагменты. Публикуется по: V i o l e t Bernard. Les mystères Delon. Paris. Flammarion. 2000.

да и вообще в жизни, как артистка. Ее любили, даже боготворили, все покупатели звали ее по имени или «дорогуша», — объясняет Ален.

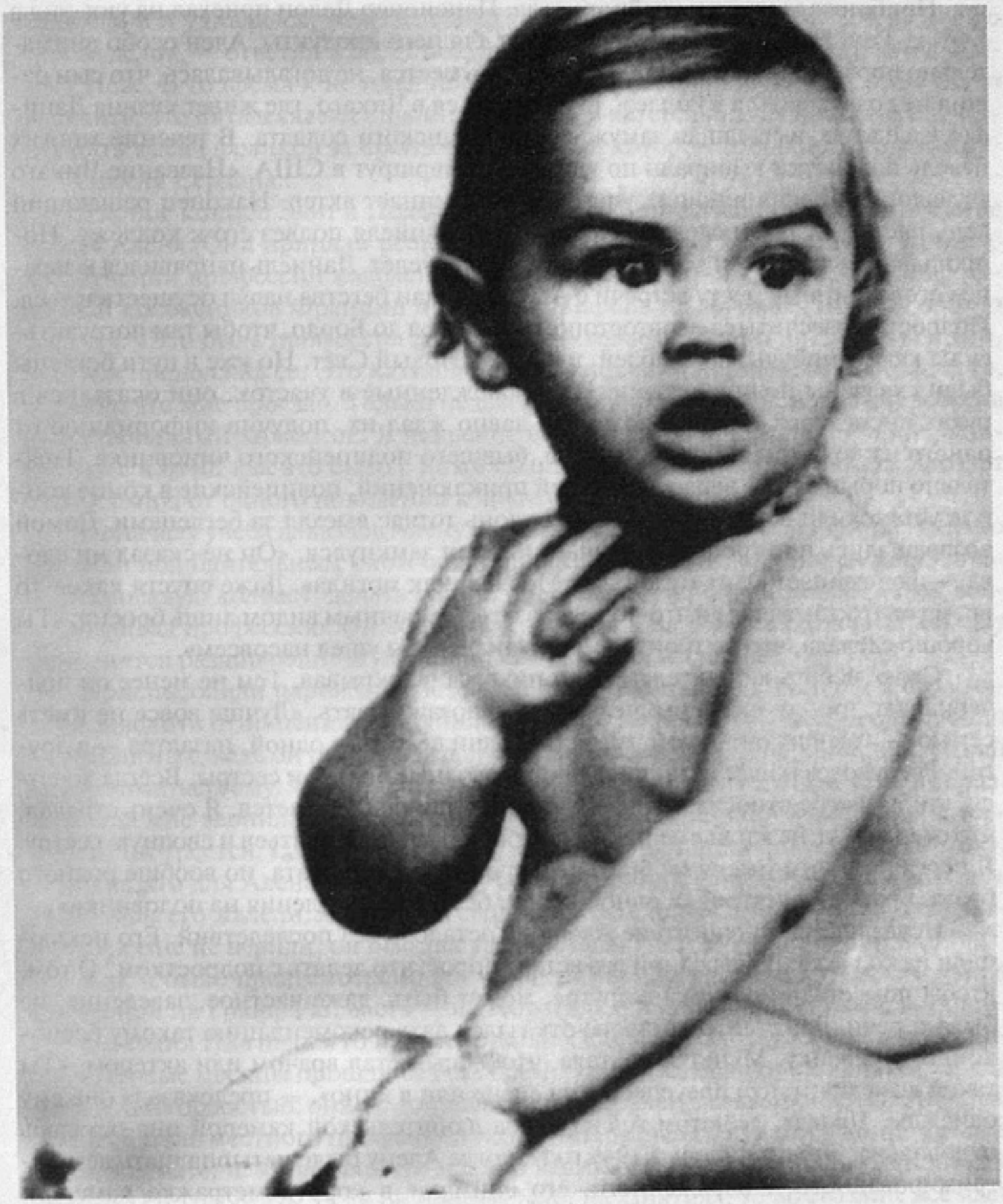
Когда Эдит поняла, что работа отнимает все ее время и не остается сил для воспитания сына, она решила поручить его заботам кормилицы госпожи Неро. Та прожила в небольшом домике в Френе, в двух шагах от тюрьмы, где ее муж, инвалид первой мировой войны, служил сторожем. Ален часто сопровождал его на работу. Тюремный двор превратился в место забав. И не для него одного: тогдашние приятели Делона — дети тюремных надзирателей.

Ален сохранил благодарные воспоминания о супругах Неро. Они всегда смотрели на него, как на одного из своих детей. «Эта приемная семья была и моей семьей, здесь ко мне относились с подлинной сердечностью, — рассказывает он. — Именно тут были пролиты первые детские слезы». Тем не менее мальчику казалось, что его бросили. Он страдал от своей неприкаянности, раздираемый между двумя домами. «До четырех-пяти лет ты радуешься, что у тебя две мамы и два отца. Но потом понимаешь, что лучше иметь одну семью», — скажет он позже.

Едва только супруги Булонь отпраздновали бракосочетание, как осенью того же 1939 года началась война. Франция оккупирована немцами, но жизнь продолжается. В 1943-м в семье родилась девочка, которую нарекли Поль-Эдит. В новой семье Фабьена Делона тоже родились два сына, сводные братья Алена.

О войне будущий исполнитель главной роли в знаменитой военной драме «Горит ли Париж?» сохранит два воспоминания. В августе 1944 года в город вступила дивизия генерала Леклерка, и от его танков дрожали стекла колбасной лавки Булоня на Гранд-Рю, которая потом будет переименована в улицу доблестного генерала. Второе воспоминание связано с казнью Пьера Лаваля 15 октября 1945 года. В какую-то минуту судьи даже думали, что казнь не состоится, ибо приговоренный проглотил сильную дозу цианистого калия, которым обзавелся неизвестно каким образом. Его быстро одели, и осужденный, пошатываясь, вышел из своей камеры смертников. Сначала его собирались казнить в форте Шатийон. Но генеральный прокурор Морно решил совершить казнь прямо во дворе тюрьмы Френ... «Я услышал залп, а потом комментарии: «Его отравили», «Его тащили», «Его привязали к стулу»... Это было ужасно, — рассказывает Ален Делон. — Воспоминания о тюремном дворе у меня не столько зрительные, сколько звуковые».

Пришло время идти в школу. По словам матери, Ален протирал свои короткие штанишки на скамьях трех школ в Бур-ла-Рен. «Он делал глупости, чудовищные вещи, — говорит она. — А так как он носил не мою фамилию, люди не связывали его со своей любимой колбасной лавкой. Им была знакома Эдит Булонь, а не мать малыша Делона, который сидел у всех в печенках». Каждому очередному исключению из школы предшествовали петиции родителей, которым тоже изрядно надоели проделки юного хулигана. «Например, он смастерил рогатку и стрелял в учителей и в товарищей, — рассказывала Эдит. — Единственное удовольствие ему доставляли занятия музыкой, он великолепно играл на рояле». Ален был несколько раз награжден за выступления в парижском зале «Плейель». Но это увлечение не было долгим. Поглощенные делами, супруги Булонь в конце концов решили поместить мальчика в какой-нибудь пансион. Восьмилетний Ален воспринял это, как издевательство. «Я не был из числа тех, кто беспокоит окружающих, взрослые просто не знали, что со мной делать. Мне часто казалось, что я лишний. Сознавать это было нелегко». В начале каждого учебного года у Мунетты были одни и те же заботы. «Ему не нравился ни один предмет школьной программы, кроме физкультуры. У меня до сих пор на чердаке стопки книг, перевязанных лентами, которые дарили ему мои клиенты. Он не прикоснулся ни к одной. По результатам учебного года он был сорок вторым из сорока трех или сорок третьим из сорока четырех учеников своего класса». Красивый подросток с ямочками на щеках, с капризными губами, открывавшими прекрасные белые зубы, пользовался своим шармом, чтобы обезоружить собеседников. Ален признает, что был трудным ребенком. «Я чувствовал, что мне чего-то не хватает, но не понимал, чего именно». Во всех общих школах, коллежах и пансионах, которые он менял один за другим, мальчика постоянно наказывали. «Меня все время лишали увольнений, я имел их раз в три месяца». Не поэтому ли он так любит повторять фразу немецкого нейропсихиатра Курта Гольдштейна: «Ужасный ребенок — это очень несчастный ребенок»?



Ален Делон.
Первая фотография

Впервые Ален влюбился, когда его повели к первому причастию. Ее звали Рен. Первый поцелуй оставил у него странное воспоминание: «Мне показалось, что я совершил смертный грех. Потребовалось десять лет, чтобы прийти в себя».

Чтобы искупить совершенные на неделе глупости, Ален ходил к воскресной мессе. До того дня, когда раздраженный кюре попросил его мать не заставлять сына посещать церковь: «Однажды служка привел его ко мне, сказав, что он швырял на пол стулья и подбрасывал в воздух свой берет. Ничто не могло его остановить». С годами Ален заслужил репутацию совершенно невыносимого подростка. Перед ним были закрыты двери всех школ. Последним шансом получить образование была учеба в религиозном коллеже Святого Николая д'Иньи. Святые отцы без особых, правда, надежд рассчитывают, что он образумится. Но школьный год прошел без громких событий.

За несколько недель до каникул он пел в хоре, приветствовавшем монсиньора Ронкалли, будущего папу Иоанна XXIII. В явно приукрашенных воспоминаниях его матери папский нунций якобы обратил внимание на ангельский голос ее сыночка и даже ущипнул его за щечку. В том же хоре пел Даниель Сальвано, ближайший товарищ Алена. Он вспоминает: «Мы с Аленом были изрядными бездельниками. Провинности приводили к отмене свиданий с родителями по воскресным дням. Наказанием могли служить и оплеуха, и пинок под зад, и маршировка по двору, и долгое стояние на коленях со скрещенными руками у своей койки в дортуаре».

Приближался конец учебного года. Пансионер Делон приехал на уик-энд в Бур-ла-Рен. Накануне Мунетта собрала для него продукты. Ален особо внимательно проверил, что собрала мать. Та, разумеется, не догадывалась, что сын решил не возвращаться в коллеж, а отправиться в Чикаго, где живет кузина Даниеля Сальвано, вышедшая замуж за американского солдата. В течение многих недель подростки выбирали по карте свой маршрут в США. «Название Чикаго звучало, как песня в наших ушах», — вспоминает актер. Наконец решающий день наступил. В понедельник утром отец Даниеля подвез его к коллежу. Попрощавшись с отцом и дождавшись, когда он уедет, Даниель направился к заранее оговоренному месту встречи с Аленом. План бегства начал осуществляться. Подростки рассчитывали автостопом добраться до Бордо, чтобы там погрузиться на какой-нибудь из кораблей, идущих в Новый Свет. Но уже в пути беглецы были схвачены полицейскими. Препровожденные в участок, они оказались в руках инспектора Коардье, который давно ждал их, получив информацию от одного из подвозивших их шоферов, бывшего полицейского чиновника. Тщательно порывшись в вещах искателей приключений, полицейские в конце концов установили их личности. Поль Булонь тотчас выехал за беглецами. Домой возвращались при гробовом молчании. Ален замкнулся. «Он не сказал ни слова, — вспоминает Эдит Булонь. — Молчал, как могила». Даже спустя какое-то время он отказывался ей что-то рассказать. С мрачным видом лишь бросил: «Ты хорошо сделала, что не тронула меня. Иначе я бы ушел насовсем».

Свою любовь к родителям Ален никогда не скрывал. Тем не менее он подчеркивает, что его ситуации нельзя было позавидовать. «Лучше вовсе не иметь семью, — говорит он, — чем иметь две, один день ты в одной, назавтра — в другой. Рождаются новые дети, появляются сводные братья и сестры. Всегда хочется, чтобы к тебе относились, как к ним. Но так не получается. Я очень страдал, что отец и мать не жили вместе, хотя и любил сводных братьев и сводную сестру. Я переживал, что у меня не было не только старшего брата, но вообще родного брата. Братика и сестрички одной крови, без всякого деления на половинки».

Неудавшееся путешествие Алена не осталось без последствий. Его исключили из коллежа. В очередной раз встал вопрос: что делать с подростком? О том, чтобы поместить мальчика в другое, может быть, даже частное, заведение, не было и речи. Даже местный кюре отказался дать рекомендацию такому беспокойному ребенку. Мунетта мечтала, чтобы сын стал врачом или актером. «Ты такой комедиант, что преуспеешь на сцене или в кино», — предсказала она ему однажды. Правда, дебютом Алена перед любительской камерой она осталась недовольна. Это случилось в 1949 году, когда Алену было четырнадцать лет. Загримированного и наряженного, его снимают в короткометражке камерой, принадлежащей товарищу отца. В последней сцене Ален «умирал», прижимая руку к сердцу. Может, действительно, его мать пробудила в нем страсть к лицедейству? «Все то, чего я добился в своей карьере, я словно похитил у матери, — пояснит он позднее. — Она была удивительно красива и хотела стать актрисой».

Как и многие в его возрасте, Ален посещал вечеринки. Иногда отплясывал на них и слегка напивался. Тогда же началось и его увлечение джазом. Он пытался даже играть перед друзьями на трубе в подвальчиках. Он не пропускал ни одной радиопередачи с участием Франка Тено, Даниеля Филипаччи, Луи Армстронга, Дюка Эллингтона и других.

По четвергам он отправлялся с отцом в кино — в «Синеак» или в «Палас» на Монпарнасе. Сначала там показывали хронику, в антракте они лакомились мороженым. Его любимые герои? По большей части, спортсмены. Ален любил бокс. Он будет часто вспоминать, как однажды, 21 сентября 1948 года, приятель разбудил его и позвал послушать трансляцию боя. И какого боя! На чемпионате мира средневесов между Марселем Серданом и Тони Цалем из Джерси-Сити в США. Спустя год, 16 июня 1949 года, чемпиону Сердану присудят поражение (отказ от продолжения боя из-за ранения) от Быка из Бронкса — Джека Ла Мотта. А через четыре месяца по дороге в США он погибнет в авиакатастрофе. Ален узнал о трагедии от бабушки. «В школе ученики плакали, учителя плакали, вся Франция плакала. Был объявлен национальный траур», — рассказывал он потом. С этим связана оплеуха от бабки, которая не понимала, как может подросток не горевать о гибели в том же самолете скрипачки Жинетт Неве. «Бабушка

плакала, а я удивлялся. Мне наплевать на твою скрипачку, вот Сердан — это другое дело», — ответил я ей. И получил пощечину. Так я узнал, кто такая Жинетт Неве. В то время я не имел понятия о великих скрипачках». К этому надо добавить, что пятьдесят лет спустя знаменитый актер заплатит на торгах пятьдесят пять тысяч франков за бронзовый пояс, на котором изображена правая рука Марселя Сердана...

В конце концов Эдит и Поль Булонь поняли, что классическое образование не для Алена. Они приняли решение приспособить его к своему делу. Договор об обучении профессии колбасника был составлен строго по форме Конфедерацией колбасников Франции и колоний. Парень не возражал и начал охотно учиться. «Это была профессия родителей, — говорит Делон. — Речь шла о том, чтобы я продолжил ее. Это казалось мне совершенно нормальным. Более того, я думал, что мне повезло. Только недавно закончилась война, и у коммерсантов был стабильный заработок. Я искренне верил, что унаследую то, что мне оставят мать и отец, как это было с ними самими, и что дело должно переходить от отца к сыну, от одного поколения к другому».

Поначалу учеба давалась Алену с трудом, и его отправили на кухню. Там его научили под бдительным оком отчима нарезать тонкие ломтики салями, готовить кровавую колбасу, делать паштеты и сосиски, начинять кишки. Ален ловко осваивал профессию. Он сопровождал отчима на бойню. На всю жизнь ему запомнятся раздирающие душу крики забиваемых животных.

Приспособили парня и к доставке заказов клиентам. У него была своя манера заводить отношения. «Я купила ему пару меховых перчаток, совершенно необходимых, ведь он развозил продукты на велосипеде. Моя кассирша всякий раз напоминала ему: «Возьми перчатки, коко». Он кивал, но никогда их не брал. И всегда мне звонила то одна, то другая клиентка: «Дорогая Эдит, Ален задержится, он греется, сами понимаете, у него ведь замерзли руки без перчаток». Я знала, что для Алена эта уловка — способ заговаривать зубы людям и делать так, чтобы его жалели. Я отвечала сердобольным дамам, что у него есть перчатки. Они мне не верили, он был так убедителен».

Как и было предусмотрено в контракте, ученик проводил часть времени в колбасной на Гранд-Рю, часть — на теоретических занятиях в торговом училище. Он ходил туда целый год, ровно столько, сколько надо, чтобы получить диплом. Первые месяцы прошли без проблем. Отличные оценки наполняли сердца родителей гордостью: они не догадывались, что Ален вписывал их в зачетку сам. Председатель местного профсоюза колбасников был вынужден в конце концов написать матери: «Благоволите забрать вашего ученика, мадам Булонь. С ним невозможно работать. Если он присутствует на занятиях, то по его вине все идет кувырком. Ради Бога, не присылайте его больше!» Эдит настаивала на продолжении учебы сына, ссылаясь на пункты договора. Собеседник оставался глух к ее мольбам. Рассказал он и о краже печати, с помощью которой Ален заверял свои отметки. В отчаянии Эдит призналась, что Ален ее сын (председатель об этом не знал), что он доставляет ей много забот. «Неужели ему откажут в дипломе?» Сердобольный начальник согласился пойти навстречу матери своего нерадивого ученика и спустить все на тормозах. Вот как Делон получил диплом о специальном профобразовании.

Благодаря этому единственному официальному документу, подтверждающему, что он где-то учился — актер, кстати, очень им гордится, — у Алена появилось право работать по профессии. По просьбе Эдит его взяла к себе в мясную лавку ее подруга из Лей-ле-Роз. Он проработал там три месяца и перешел в колбасный магазин на улице Сен-Шарль в Париже.

Поездки в столицу не мешали парню встречаться в конце недели с друзьями в Бур-ла-Рен, где он активно участвовал в войне двух соперничавших банд. Алену семнадцать, он не оставил мечты о побеге на свободу. «Отец посоветовал мне идти в армию. Тогда в метро было полно афиш с призывом поступать в авиашколу. «Вы станете через полтора года летчиком-испытателем и пройдете стажировку в Канаде», — говорилось в них». В то время французская армия нуждалась в рекрутах. Ей не хватало людей для заморских территорий. Заработок тоже был весьма привлекателен: 200 тысяч тогдашних франков. Просто мечта для большинства молодых людей из семей среднего достатка!

Поначалу Ален и в самом деле хотел стать летчиком-испытателем. Вместе с отцом он отправился в Министерство воздушных сил на бульваре Виктор. Но ему не повезло, набор был закончен, новый должен быть объявлен лишь через несколько месяцев, а Ален спешил. И выбрал флот. Но он еще несовершеннолетний, и требуется согласие матери и отца. Наконец документ о поступлении на военную службу подписан. На дворе ноябрь 1952 года. Отъезд Алена назначен на начало будущего года. Молодой рекрут не скрывал своего счастья. Впервые в жизни он чувствовал себя свободным!

Глава 2. Матросик

В январе 1953 года новобранца Делона просят явиться рано утром в бюро по набору матросов, которое находится в Бресте. Там ему объявляют о предстоящем отъезде в Центр флотской подготовки в Пон-Реан. А пока дают талоны на питание и курево и предупреждают о суровом наказании за спекуляцию ими. Когда ему сообщают, что его ждет служба в качестве HP — «нерядового», будущий «красный помпон» решает, что получил распределение в элитную часть. Тем больше его разочарование: «HP» означает, что школьной подготовки оказалось недостаточно, чтобы тотчас получить флотскую специальность. Альтернатива проста: Делон должен стать рассыльным и драить палубу или согласиться на учебу, дабы повысить уровень своих знаний. Ален выбирает второе.

Центр флотской подготовки (CFM) в Пон-Реан находится в десятке километров от Ренна. Там, в бывшем замке Массай расположена учебная база. Проведенная после войны перестройка помещений сделала их гостеприимными и удобными. На территории замка — бывшие бараки американцев и англичан, они скорее похожи на деревенские домики, и каждый имеет название — «Касабланка», «Таити». В них поселяют сотни молодых рекрутов, среди которых много добровольцев. Три десятка офицеров и более трехсот инструкторов под руководством капитана первого ранга Пишевена занимаются их подготовкой.

Едва прибыв на место, Делон узнает, что он должен тотчас отослать домой свою гражданскую одежду. Взамен он получает обмундирование моряка: берет с помпоном, тельняшку, куртку с синим воротником, узкие брюки, трафальгар (черный галстук), плащ с капюшоном, тренировочный костюм. Ему вручают также опознавательный жетон «1203 T 53» — новобранец 203 1953 года, серия 1000, — соответствующий его порту приписки, морской базе в Бресте. Буква «Т» означает следующее место пребывания — Тулон. Опознавательный жетон Ален будет носить на запястье левой руки в виде браслета. Фетиш? Вероятно, ибо у его героя в «Слове полицейского» (1985) будет точно такой же браслет.

Обмундированный с ног до головы, Ален вскоре окажется в казарме, в комнате с пятью койками. Один из его тогдашних товарищей Раймон Бласко вспоминает своего соседа по казарме: «У Алена тогда был иной, чем сегодня, характер. Он был довольно застенчив, сдержан, прекрасный парень с добрым сердцем. Однажды мы отправились на танцы в «Табор». Было шесть часов вечера, мы пропустили ужин, так что остались голодными. У нас у обоих не было денег. Мы знали, что в помещении Красного Креста за десять су можно получить порцию жареного картофеля. У меня не было и этой монеты, а у Алена оказалась последняя. Я сказал, чтобы он шел за картошкой один, а я подожду его на улице. Он удивленно посмотрел на меня и ответил: «Не может быть и речи. Ты пойдешь со мной, и мы поделим одну тарелку на двоих». Так он накормил меня в голодную минуту, как поет Брассанс».

По мнению Раймона, в Центре делалось все, чтобы ожесточить рекрутов: «Нам не давали продыху, устраивали бесконечные пробежки, заставляли заниматься тяжелыми физическими упражнениями, некоторые ребята падали в обморок. Если у тебя лихорадка, о медпункте и не думай! Нас готовили к бою, точнее, к превращению в пушечное мясо. В Центре было правило «иди или сдохнешь».

По окончании учебы наступает час расставания. Раймон выбирает службу каптенармуса в Шербуре, а Ален — радиста. Он отправляется в Тулон. «В дальнейшем я следил за его карьерой по газетам, — говорит бывший товарищ артиста. — Я читал его многочисленные интервью. У меня сложилось впечатление, что он сильно переменился, что это больше не тот парень, которого я знал. Потом я вспомнил о серьезном происшествии с ним в Пон-Реане. В тот день Але-

ну пришлось иметь дело с одним подонком, негодяем». Что же случилось? Раймон Бласко отказался сообщить подробности.

Невзирая на протесты матери, осенью 1953 года Делон прибывает в Тулон. Успешно пройдя тесты, морской пехотинец занимается на курсах радиста. А по воскресеньям отправляется погулять и часто оказывается в «Чикаго», как тулонцы называют квартал с дурной репутацией. Тут он постоянно заходит в бар «Марсуэн» на улице Савоньер, которым владеют Шарль Маркатони и его жена Рита. Супруги проникаются симпатией к молодому матросу, которому оказывают мелкие услуги. Жорж Бом, будущий импресарио актера, подчеркнет позднее «необыкновенное благородство», проявленное Шарлем и Ритой по отношению к Алену до и после его возвращения из Индокитая. «Моряки были основной моей клиентурой, — вспоминает Шарль Маркатони. — Так мы познакомились. Почему он? Трудно сказать. Большинство его товарищей захаживали ко мне, потом уходили в другие заведения. Он же сидел у нас подолгу. Вспоминаю его как застенчивого и любезного парня. Был ли он рад служить на флоте? Многие шли туда из-за существенной суммы, которую им вручали при подписании контракта. Другие — чтобы вырваться из домашних уз. Но ведь была война, и они понимали, чем рискуют».

Очень скоро офицеры и сержанты обратили внимание на недисциплинированность матроса. Наказания следуют одно за другим. Начальство ставит Алена перед выбором: либо он продлевает свой контракт на два года и отправляется в Индокитай, либо вооруженные силы обойдутся без его услуг. Ален долго не раздумывает. Побеждает желание сбежать подальше. К тому же у него появились друзья, которые тоже выбрали Индокитай, а ему неохота с ними расставаться. Но так как он все еще не достиг совершеннолетия (двадцати одного года), ему приходится снова просить разрешение у родителей. Фабьен Делон дает согласие. За что сын в будущем станет упрекать его. «Вероятно, это больше всего в жизни поразило меня, — жалуется он. — Я так и не смог объяснить себе его поступок. Я знаю, что сам никогда не послал бы на войну восемнадцатилетнего парня, в этом возрасте лучше держать в руке книгу, чем ружье».

Эдит Булонь против отъезда сына. Она обращается «наверх». Много раз разговаривает по телефону с майором Бартом и адмиралом Ламбером, тогда командующим флотом в Тулоне, ссылается на общих знакомых, подключает какие-то связи. Тщетно. Единственное утешение — увольнительная, которую он получил, чтобы встретиться с семьей в Карнаке, в Бретани, где торжественно отмечалось первое причастие его сводной сестры Поль-Эдит, которую Ален нежно называет Диди. На перроне перед расставанием она дарит брату амулет — маленькую серебряную головку, с которой он никогда не будет расставаться.

Наступает долгожданный для Алена день. На теплоходе «Клод-Бернарден» вместе с двумя тысячами рекрутов Ален отправляется из Марселя в Индокитай. Он радуется, что дорога займет целый месяц. Что такое для него Индокитай? Рисовые поля, женщины с раскосыми глазами — больше никаких представлений. «Мы находились в трюме, меня тошнило, но воспоминания остались чудесные, — скажет он позднее. — Мы не знали, что нас ожидает. Но мы были так молоды, так безрассудны. И то, что мы делали в Индокитае, объяснялось лихостью, удовольствием, лишенным всякой идеологической цели. Нам было наплевать на политику».

Французский флот в то время господствовал на Дальнем Востоке. Когда новобранцев высаживают в Сайгоне, старшего матроса Делона тотчас направляют в дисциплинарную роту, где он оказывается вместе с другими сорвиголовами. «Там было много воров, мошенников», — вспоминает он. Ротой командует майор Колмей, которому давно пора выйти в отставку. «Это был симпатичный орангутанг, но настоящий командир», — скажет о нем бывший подчиненный. Под его командованием Ален узнал, что такое страх. Он вспоминает ночь во время похода к соединительному каналу в тропиках, связывающему два притока, заполненных сампанами. «Было два часа ночи, когда нас подняли по тревоге. Садимся в маленькую лодку и плывем в полной темноте с зеленым огоньком впереди и красным сзади. Нас было человек сорок, готовых к атаке противника, которого можно было ждать слева, справа, спереди и сзади. Помню полную тишину, нарушаемую только слабым рокотом мотора. Внезапно один из това-

рищей стал лязгать зубами. И этот звук приобрел для нас особый, какой-то зловещий смысл. Представьте себе сорок челюстей! Их дьявольский скрежет может произвести впечатление. С моей точки зрения, это прекрасный пример, самый лучший образ страха».

«Мы даже не знали, для чего ведется эта война», — признается Делон. Что он думает о Женевских соглашениях, подписанных главой правительства Пьером Мендес-Франсом в 1954 году? Делон вспоминает его не столько как политического деятеля, сколько как человека, который ввел в ежедневный рацион матросов вино вместо молока.

О Сайгоне молодой матрос сохранит воспоминание, как о плоском городе, некогда построенном в топи, и о толпах людей на улицах. Он расскажет о кинотеатре, где много недель подряд шел фильм «Не тронь добычу» с Жаном Габеном и Лино Вентурой. Мог ли он тогда представить себе, что будет играть с ними в одном фильме? «Впечатление от картины осталось потрясающее, ибо с нею связано первое и сильное впечатление от кино вообще. Это были Франция и Габен. В жизни всегда хочешь куда-то вернуться. И тогда появляется желание понюхать старый билет парижского метро, посмотреть фильм, который возвращает тебя в Париж. Я это впервые почувствовал в кино. У моих товарищей в бумажнике тоже хранились желтые, прокомпостированные билеты, которые хотелось понюхать».

На свой рундучок он наклеил фотографию актрисы Мадлен Лебо, подруги матери в Бур-ла-Рен. «Незадолго до ухода в армию она отвела меня на съемочную площадку фильма Саша Гитри «Если бы мне рассказали о Версале» с Даниелем Желеном и кучей других актеров. Так я увидел Гитри!» — вспоминает Делон.

Мать каждый день пишет ему длинные письма и еженедельно отправляет продуктовые посылки с почты Бур-ла-Рен — масло, курицу, ветчину и другие вкусности. «Ален отвечал на все мои письма. Писал стихи», — вспоминает Эдит. А когда подолгу не было ответа, она обращалась к знакомому в Сайгоне, который сообщал ей, что Ален целыми днями грузит рис, а вечером возвращается на гауптвахту. 8 ноября 1955 года Делону исполняется двадцать лет. На его «счету» два штрафных месяца. «Я совершил глупость, — рассказывает он. — Украл джип, и мы с друзьями отправились погулять. Я не справился с управлением, и машина упала в канал. Так что я отметил свое двадцатилетие в одиночке сайгонской гауптвахты. Помнится, после полуночи я даже расплакался».

Узнав об участи сына, мать снова предпринимает шаги об аннулировании контракта. «Так не могло продолжаться. Мой сын проводил месяц за месяцем на гауптвахте, а я плакала все ночи напролет». Наконец мольбы Эдит возымели действие. Спустя восемь месяцев после прибытия Делона в Азию флотское начальство решает отправить морского пехотинца во Францию. Бесславное возвращение: его выходное пособие удержано, он получает дополнительные сорок пять дней ареста за кражу револьвера. Обстоятельства этой кражи так и остались невыясненными.

О своей службе в Индокитае будущая кинозвезда никогда не пожалеет. «Это время оказалось счастливейшим в моей жизни. Оно позволило мне стать тем, кем я стал потом и кем являюсь теперь. Во-первых, я не был одинок. Во-вторых, узнал, что такое пунктуальность, дисциплина, которые отличают меня сегодня. Я научился уважать начальство. Научился драться и защищаться, я рано стал мужчиной, я понял, что такое солидарность, товарищество».

1 мая 1956 года он был демобилизован. За несколько часов до отъезда с морской базы в Тулоне он наносит последний визит Шарлю и Рите Маркатони, которые устраивают ему праздник. Здесь он знакомится со старшим братом Шарля — Франсуа, чья жизнь весьма богата конфликтами с правосудием. По словам самого бывшего гангстера, он даже не обратил тогда внимания на «красивого морячка, которого ему представил младший брат». Делон не мог знать, какое значение эта встреча будет иметь в его жизни.

Продолжение следует

Перевод с французского А. Брагинского

S U M M A R Y

Peter Greenaway:
«I cannot do without Russian actors»
Interview with the English filmmaker who has for the first time cooperated with Russian actors.

Kristina Orbakaite:
«The magician, who has left mystery...»

Renata Litvinova:
«You see, he's genius»

Irina Brazgovka:
«It was the feast»

Vasily Gorchakov:
«He is a tough ruler»
Impressions of the performers on the fortnight's work with Peter Greenaway when shooting THE TULSE LUPER SUITCASES.

Alexandre Mikhailov:
«Genius and production are compatible»
Conversation with coproducer of the film.

Zara Abdullayeva
International
Review of Vitaly Mansky's BROADWAY. THE BLACK SEA (Russia).

Vitaly Mansky
Artificial birds
The director interviewed by Zara Abdullayeva.

Sergei Anashkin
Inuit ILIADE
Review of Zacharias Kunuk's ATANARJUAT. THE FAST RUNNER (Canada).

Nina Tsyrkun
Poor people
Review of Andrew Niccol's SIMONE (USA).

Olivier Daan:
«It's useful to change style»
The director interviewed by Alexandre Braginsky.

Lev Anninsky
What's the Russian for...
Review of THE PIPE OF THE VALLEY and WHETHER IT WAS OR NOT by Lena and Slava Chaplin (Izrael).

Alexandre Khvan
Scraps
Essay by the filmmaker.

Dmitry Kharitonovich
Lecture 4. Between the unavoidable and impossible
Essay by the historian as a lecture on history in Subjunctive mood.

Victor Gvozditsky
Prima donna
Essay, devoted to the actress Tatyana Lavrova.

Kirill Pirogov:
«An abyss – it's beautiful»
The actor interviewed by Elena Kutlovskaya.

Nina Tsyrkun
Guy Pearce, an antipode in Hollywood
Portrayal of the Australian actor.

Albert Maysles:
«The great works are aimless»
The American Documentary maker interviewed by Dmitry Desyaterik.

Anjelika Artyukh
Cinematic technomysticism
On the newest trends in si-fi.

Anton Dolin
Abduction of Europe; take II
Outline of new Danish cinema.

Dmitry Komm
Metamorphoses of fear
The newest American horror.

Ada Staviskaya:
«I control everything»
Interview with the general manager of the independent company Panorama.

Abdurakhmet Mamilov:
«It's necessary to cultivate the soil all the time»
Interview with the deputy director of company DomFilm.

Peter Greenaway
The main returns of the development of cinema
The lecture, delivered in Moscow at the festival St. ANNA.

Wim Wenders:
«I'm the tour operator»
The interview with the German director.

Lyudmila Stern
Road to Hollywood
Recollections of the work with Sergei Dovlatov.

Leonid Agranovic
Vorkuta
Memoirs.

Bernard Viole
Secrets of Delon
Excerpts from the book.

#13558
29 МАЯ 2003

Поправка

Приносим свои извинения Павлу Финну за допущенную ошибку: в № 8 за 2002 год автором его сценария «Третий Рим» ошибочно назван Валерий Залотуха.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 11.03.03. Подп. к печати 28.03.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,61
Заказ 108. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

«Жизнь обетованная»

Режиссер Оливье Даан

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, Л.АННИНСКОГО, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, А.ДОЛИНА, З.КОШЕЛЕВОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, В.МАТИЗЕНА, Е.ПЕТРОВСКОЙ, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Д.САВЕЛЬЕВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Рейтинг. Аналитический взгляд на проблему
Насилие на экране: эстетика, этика, социология

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ГОЛОЛЕД» Михаила Брашинского
«ШИК» Бахтиера Худойназарова
«ТИХИЙ АМЕРИКАНЕЦ» Филипа Нойса
«ЧИКАГО» Роба Маршалла

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ВИКТОР ГВОЗДИЦКИЙ
ДМИТРИЙ ХАРИТОНОВИЧ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

МАРИЯ МУАТ
ФЕДОР БОНДАРЧУК
АЛЕКСАНДР ГОРДОН
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Екатеринбург-2002
Салоники-2002
Берлин-2003

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Насилие в Интернете

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АНДРЕЙ ГЕРАСИМОВ
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО — ПАВЕЛ ФИНН — ВЛАДИМИР ФЕНЧЕНКО
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ПЕДРО АЛЬМОДОВАР
РОМАН ПОЛАНСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Леонид Агранович. ВОРКУТА
Воспоминания о Леониде Гайдае
Письма Наталии Рязанцевой Илье Авербаху